PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 18 - ROMA, 6 MAGGIO 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372-61994

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

L'OPERA DEL VERDI E IL DRAMMA ROMANTICO

L'opera di Verdi è stata il vero dramma dell'età del Risorgimento. La scena drammatica, malgrado gli attori della Ristori e di Gustavo Modena, malgrado i busti coronati di Foscolo e di Alfieri, è muta. Gli attori drammatici italiani sono costretti per mancanza di repertorio a modulare cavernosamente le tirate falsamente concitate dell'Alfieri e rombare sinistramente i monologhi cupi di Filippo e di Saul. L'Adelchi, il Conte di Carmagnola passano sulle scene come meteore. Il Carmagnola, tragedia senza donne è un severo quadro di maniera, mentre l'affettività pietosa dell'Adelchi è teatralmente poco comunicabile. I versi di Niccolini, aspri e pungenti come ortiche, lacerano e tatuano atrocemente le orecchie degli spettatori: la mesta melodia della Francesca del Pellico li ha dolcemente blanditi senza affascinarli. A ciascuno di questi scrittori, diversamente rispettabili o grandi addirittura, come Manzoni, a dispetto della probità, manca lo spirito d'avventura, l'intuito battagliero, il contagio irresistibile, la fatalità. Il vero dramma del Risorgimento si chiama Verdi.

Egli è stato a un tempo, il Victor Hugo e lo Schiller in musica della scena italiana. La clorotica e pallida musa drammatica italiana trova in lui il Rabbi che la fa risorgere.

Prosperano in quest'opera le grandi sintesi storiche. Che non vertevano sulla compulsazione di documenti segreti, ma che avevano per missione di accelerare il battito del sangue degli italiani sciorinando ai loro occhi grandezze e miserie d'un paradossale passato. Cadono in quest'epoca, scaglionandosi in varie distanze di tempi, la storia della Repubblica italiana del Sismondi, La storia dei Normanni in Sicilia di Michele Amari, le Rivoluzioni d'Italia di Giuseppe Ferrari, la Storia della lega lombarda del Tosti, il Sommario della storia d'Italia di Cesare Balbo. Le taciturne necropoli della storia si popolano improvvisamente; cavalieri, consoli, tribuni e capitani del popolo ritornano a un' improvvisa famigliarità coi loro remoti nepoti, le sventure e le sublimità del popolo italiano ripullulano a poca distanza dai salotti della Restaurazione; la gioventù che Leopardi ci rappresenta caricaturalmente adunata nei caffè, *tra il fumo dei sigari onorato, al grido militar, di gelati ordinator*, viene investita e sopraffatta da quella vertigine di consoli, di condottieri, d'ispirati profeti, tribuni e martiri. La gran cavalcata della storia avanza e rimbomba nella siesta delle assonnate città italiane. La gioventù si inebria di quella risurrezione di tuniche crociate, di armature d'acciaio, di manti d'ermellino, di rozzi sai monacali, di panni curialeschi e di camauri vescovili. S'inebria generosamente, sopratutto, di quel vasto corale di grandezza infelice che sale dagli archivi della storia italiana. « Sii grande ed infelice », sembra aver detto un genio misterioso all'Italia in quei secoli remoti della sua storia. L'Italia appare attraverso quelle figure, il vero *Christ des nations*, secondo la bella frase che Michelet elargiva alla Francia.

Questo vasto arco di trionfo del valore sfortunato e dell'utopia solitaria affascina la fantasia dei pittori e dei poeti. Dalla storia d'Italia emergono in mesto corteo le figure nobilmente accigliate e inflessibili di soccombenti, di martiri, di confessori, di vindici della ingiustizia: questa storia è una lunga epopea di virtù non trionfante: è un poema di martirologio.

Il Risorgimento italiano sente fino allo spasimo quest'epopea della virtù non secondata dalla prosperità, della disfatta subita senza umiliazione. Epopea ridiventata, oggi, attuale! Ma in quegli eroi soccombenti con dignità il Risorgimento italiano identificava l'intero destino di un'Italia soccombente per troppa grandezza, e perciò, predestinata a riaversi.

•

Con quale voluttà, pittura e letteratura si avvinghiano a questi relitti sublimi! I profughi delle invasioni ed i fondatori di Venezia, Boezio che resiste a Teodorico e Gregorio VII che preferisce l'esilio alla sottomissione allo imperatore, i soldati di Pontida, le superbie dogali di Genova e Venezia, le velleità antimperiali di Firenze, Arnaldo da Brescia e Cola di Rienzo, Dante ramingo alla Corte di Cangrande e Savonarola che ordina i roghi delle vanità, tutto il granito morale della storia italiana viene affrescato e cantato. Morelli dipinge i *Profughi di Aquileia*, gli *Iconoclasti*, *I vespri siciliani*. Celentano commemora la grave confabulazione del *Consiglio dei dieci*. Hayez, Induno, Cammarano sacrificano all'irresistibile voga della composizione storica. Non c'è si può dire, fiero carattere o sdegnosa ripulsa della storia d'Italia medioevale che non abbia trovato il suo impetuoso illustratore.

« Il Medio Evo — scrive il De Santis nella sua famosa Storia — fu l'involucro dei nostri ideali, l'espressione trasparente delle nostre speranze. Si sceglievano argomenti che meglio rappresentassero il pensiero o il sentimento pubblico... Massimo d'Azeglio, che segna il passaggio alla maniera principalmente artistica dei romantici, arieggiava a un tempo a pittore. Uscivano dal suo pennello *La sfida di Barletta*, *il Brindisi di Francesco Ferruccio*, *la Battaglia di Gavinana*, *la Difesa di Nizza*, *la Battaglia di Torino* ».

•

Verdi trascina con sè irresistibilmente gli eroi popolarizzati dal Romanticismo: Don Carlos e il Marchese di Posa, Giovanni da Procida e Simon Boccanegra, Amelia e Karl de Mohr, il Corsaro e Giovanna d'Arco, Macbeth e Otello, gli insurrezionali di Legnano e dei Vespri Siciliani accorrono in massa al suo pianoforte. Schiller, Byron, Victor Hugo, e dietro di loro, Shakespeare sono messi a contributo. Verdi trascina con sè il loro arsenale di torture e di supplizi, i loro altari violati, le loro reggie sconvolte dalle congiure, le loro alcove devastate da delitti involontari. Nei giardini dei suoi parchi stanno appiattate le upupe e le strigi. Nei mezzanini dei suoi castelli sta nascosto un boia. Verdi trascina con sè i vindici e i giustizieri, trascina con sè i cancellieri perfidi e i consiglieri spietati, i cupi calunniatori e le infelicissime donne votate all'assassinio, fra tendaggi di damasco massicci e torcieri dai lugubri riverberi. Trascina con sè la polvere pirica, l'esplosione e l'agguato. L'anima di Bellini era ancora abitata da armonie neoclassiche: sotto un certo profilo, quella musica è l'equivalente della scultura di Canova e della pittura di Ingres. Norma è una figura da urna neoclassica che, nella più cupa disperazione, non smarrisce l'equilibrio dei panneggiamenti bene spartiti. I personaggi di Verdi sono imparentati con gli eroi della più scapigliata e sgargiante pittura romantica. Sono i fratelli degli eroi di Delacroix. Hanno compiuto lunghi tirocinii d'addestramento presso Hugo e Byron. Hanno eseguito corsi di perfezionamento presso Federico Schiller. Sono legati da indissolubile parentela ai *masnadieri* del secondo ed ai *corsari* del primo. I loro urli e le loro invettive, i loro giuramenti, persino le loro preghiere, sono incompatibili con la decenza e il galateo neo-classico.

Anche in Verdi regnano le notti di densa foschia lunare, le tempeste sui laghi scozzesi, i lugubri rituali dei conventi; i romitaggi depositari dei drammi famigliari, i torrazzi scellerati, i cadaveri trascinati sulle balaustre di marmo e gli antri medioevali. E torcieri. E corpi di guardia. E pantagruelici banchetti. E processioni funebri, ed intrigati accertamenti anagrafici.

Verdi è la tragedia romantica con i suoi uragani, con i suoi tragici equivoci, con i suoi massacri, con le sue folle frementi, con i suoi criminali consumati e le sue donne innocenti dalla gola palpitante di tortore, con i suoi re impazziti e con i suoi mendicanti reggenti, con le sue pile di cadaveri ed i suoi laghi di sangue. Questa tragedia romantica, Verdi non l'ha estratta dalle leggende millenarie del Medio Evo. Non l'ha espressa dai cantori del Graal o dai romanzi della Tavola rotonda e del ciclo dei Nibelunghi. Non l'ha captata fra i colonnati di abete della misteriosa selva germanica. Questa tragedia romantica, Verdi, l'ha suscitata da quello strano rigurgito di energie che imperversa nelle generazioni del Risorgimento, dalla aumentata pressione delle passioni d'onore, d'amore e di libertà, dalle cronache giudiziarie che impressionavano Stendhal, dalla rievocazione patetica dei gemiti, dei dolori e degli eroismi della storia italiana.

La materia delle opere verdiane è quella stessa dell'*Ortis*, dell'*Assedio di Benevento*, dell'*Ettore Fieramosca*, della *Beatrice di Tenda* o del *Marco Visconti*, è la stessa materia dei drammi di Schiller e di Victor Hugo e dei romanzi di Walter Scott. La temperatura, gli equinozi, l'afelio e il perielio di quella letteratura sono la temperatura, gli equinozi, l'afelio ed il perielio della musica di Verdi.

Lorenzo Giusso

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

GLI ARRIVATI IERI

« Al rispetto della gerarchia andava congiunto negli arrivati ieri il desiderio di avvicinare gli uomini maggiori, che già erano stati al potere o si capiva vi andrebbero prossimamente. Quando dico avvicinare non intendo scambiare qualche parola nei corridoi; intendo entrare in dimestichezza con loro; per più, come dice Boccaccio, far la domestichezza amichevole, e trarre dal loro fumo e dalla esperienza norme e ammaestramenti ». Così Ferdinando Martini, che è appunto uno degli « arrivati ieri » alla Camera. La gerarchia era fondata sull'anzianità del mandato legislativo e sulla possibilità di conquistare i banchi del governo. Ma forse le due cose erano interdipendenti: il potere quindi era cosa rispettabile, perchè fondato sul rispetto della gerarchia professato persino dai deputati.

Come gli anziani non consentissero infrazioni a codesto codice, balza da un episodio che lo stesso Martini ci racconta: « Ricordo che discutendosi nel giugno un disegno di legge inteso a costituire una specie di stato giuridico dei maestri elementari, e uno dei dispositivi parendomi non chiaramente espresso, proposi un emendamento. Il relatore ch'era Domenico Berti, del quale la Camera pregiava giustamente i servigi e il sapere, replicato ad altri col garbo consueto, della mia proposta si sbrigò in poche sdegnose parole, quali e quante bastavano per affermarsele avverso, e senza pur nominarmi. In sostanza volle dire: che sfacciataggine è questa d'un arrivato ieri, il quale presume insegnare a me come si scrive un articolo di legge? ».

Che avrebbe fatto oggi l'arrivato ieri? Eppure il Martini non era stato avventato nel proporre quell'emendamento, tanto è vero che la Camera gli dette ragione. « Fu uno scandalo » continua il Martini.

Quanto poco bastava per suscitare uno scandalo allora.

CONSIGLI A FUNDANO

Minicio Fundano fu console e proconsole, e di ciò la memoria è persa. Fu amico di Plinio e Tacito, e per questo il suo nome viene talvolta sotto i nostri occhi. Morto quindi come console e proconsole, vivo soltanto per l'amicizia di due scrittori. Ammonimento a chi è vago di imperitura rinomanza. Val più a questo fine entrare nelle grazie o anche nelle disgrazie di un artista, di un uomo che lascia con la sua penna tracce nel tempo, che spingersi sul podio del potere.

Poco importa che lo scrittore li ricordi in una lettera di retorica composizione come è questa che Plinio manda a Fundano per esortarlo a lasciare il chiasso dell'urbe, appena possibile, e ritirarsi nella serena solitudine dei campi. L'argomento con colpi di pollice maestro era stato trattato da Orazio, nella satira, 2.6.

Sentite Plinio: «Mirum est quam singulis diebus in urbe ratio aut constare videatur, plenibus iunctisque non constet ».

La solennità del mirum est, come per gesto dell'artista che dopo aver pizzicato con forza le corde le spegne con la palma della mano, muore in una espressione propria del linguaggio della contabilità. Ratio... constet significa appunto « il conto torna ».

Par che il conti torni, ma sommando i giorni perduti nelle inutili occupazioni e negli impegni cui ti costringe la società, ci si avvede alla fine che il conto proprio non torna. Hodie quid egisti? Che hai fatto oggi? Ho preso parte alla cerimonia di una toga virile. E poi c'è stato un banchetto di nozze, e poi si è dovuto sigillare un testamento, e poi ancora non è stato possibile esimersi dall'assistere un amico davanti al pretore...

Non lagnarti Plinio Cecilio Secondo. Puoi tu dire di essere stato invitato ad una conferenza, ad ammirare il figliuolo di un tuo amico che « si esibisce » in un saggio pianistico, o peggio, di violino, ad ascoltare tra pochi iniziati la lettura di versi a cui manca o soverchia sempre un piede, ad ammirare i quadri di Tizio che si crede Tiziano, le acqueforti di Caio, i versi di Sempronio?

Queste son miserie nostre da cui persino Fundano è al sicuro.

BARBA GRATIS

Taziano, apologeta greco del II secolo frequentò a Roma la scuola di Giustino come uditore e discepolo. Di famiglia pagana, praticò il culto pagano e prese parte anche ai misteri. Poi venne la conversione: « Rientrato in me — scrive — cercai in qual modo potessi trovare la verità. E mentre rivolgevo in mente sul meglio da fare, m'accadde d'imbattermi in certe scritture barbariche molto più antiche, in confronto delle dottrine dei Greci, e troppo divine da paragonarle ai loro errori; e m'accadde di prestare loro attenzione e per la semplicità del dettato e per il nessuno artificio degli scrittori e per la facile e comprensibile spiegazione della creazione del mondo e per la previsione del futuro e per l'eccellenza dei precetti e per il principio unico imperante nell'universo ».

Barbariche e divine quelle scritture. C'è in questo giudizio la sazietà per i lenocini di scuola, e c'è un bisogno per contro di vera filosofia. Da ciò l'aspro sberteggiare con cui bersaglia i filosofi del suo tempo: « Che grandi meraviglie operano i vostri filosofi? Tralasciano di coprire una spalla, portano i capelli lunghi, lasciano crescere una gran barba, vanno in giro con delle unghie da bestia e dicono che non han bisogno di nulla; ma poi, come Proteo, han bisogno del cuoiaio per la bisaccia, del tessitore per il mantello, del legnaiolo per il bastone, e per la loro voracità del cuoco delle case signorili ». Non c'è male! Ma c'è di meglio: « I vostri filosofi ricevono dallo imperatore romano seicento aurei all'anno, senza alcun costrutto, se non è perchè non portano neppur la barba gratis ».

Farsi pagare anche la barba che si porta, quando bisognerebbe pagare per farsela radere, è, come dire, la dialettica del pelo.

Varius

GLI "EROI,, DEI GRECI

Le tesi degli studiosi moderni, intorno alle origini degli « eroi », esseri intermedi tra gli uomini e gli Dei, superuomini o semidei, figli di divinità, e imparentati con divinità, abitanti sulla terra in epoca remota, ai tempi delle grandi avventure cantate dall'epica; che da vivi superavano tutti in ardire ed in accortezza, e spesso anche da morti emanano una potenza, benefica o malefica, entro un raggio di una certa ampiezza, dalle tombe in cui si crede siano raccolte le loro spoglie: tendono ad essere perentorie ed esclusive; perchè per gli uni si tratterebbe quasi sempre di personaggi fittizi, immaginati dalla fantasia dei poeti; per altri di uomini realmente esistiti, e saliti di grado nell'estimazione dei posteri; per i terzi di antiche divinità decadute. In realtà nessuna delle tre tesi è in grado, da sola, di spiegare l'intero complesso fenomeno, che, caso per caso, spinge a scegliere come efficiente una delle tre spiegazioni; perchè nell'epica, e poi nella tradizione, si mescolarono eroi di varia origine, per quanto la categoria più numerosa, o almeno più facilmente distinguibile, sia quella delle divinità discese ad eroi.

Che gli aedi dell'epica greca, e gli eruditi che tennero dietro, abbiano inventato una quantità di personaggi, inserendoli nell'azione del loro racconto, così come abbiamo personaggi fittizi nell'epica e nella pseudostoria di tutte le età, basterebbe a dimostrarlo la categoria, irreale quant'altra mai, degli eroi eponimi, inventati, molto puerilmente, per spiegare il nome, e quindi l'origine di città di popoli e simili: come Pelasgo, Arcade, Lelego, Elleno, Acheo, Doro, Eolo e via dicendo. Nell'epica omerica possiamo immaginare che molti dei personaggi, specie secondari, siano fittizi. Ma il criterio adottato da qualche critico, di considerare fittizi i personaggi le cui azioni appaiono più inverosimili, è del tutto illusorio, e contraddetto dal confronto delle epiche in cui la parallela tradizione storica autentica ci permette di distinguere, tra le figure immaginarie e quelle reali. Nei *Nibelunghi*, ad esempio, è assai più inverosimile lo storico Teodorico che la fantastica Brunilde, come nella *Chanson de Roland* le gesta più trasecolanti sono quelle di Carlo e di Orlando; appunto perchè intorno a quei personaggi famosi si ebbe una maggiore soprastruzione leggendaria, e creazione di dettagli meravigliosi. Sicchè potrebbe parere metodo meno infelice, per l'individuazione dei personaggi reali — tra quelli che non risultino divinità decadute —, quello paradossale della loro inverosimiglianza!

Che tra gli eroici omerici siano confluiti, per le loro gesta famose, personaggi storici reali, è possibile: per il concetto stesso dell'origine divina della monarchia sostenuta dagli aedi, il quale perdurò nelle zone periferiche, come Sparta, l'Epiro e la Macedonia, in cui si conservò la monarchia; e poi risorse per tutti i Greci col dominio macedone. Senofonte, nella *Costituzione Spartana*, scrive: « cogli onori attribuiti ai re dopo la morte, le leggi di Licurgo mettono in evidenza che i Lacedemoni onorano i loro re non come uomini, ma come eroi ». Si tratta certo di un uso assai antico, come ci testimoniano le grandiose e ricche tombe reali dell'età micenea: e perciò, ripetiamo, nell'*Iliade* e nell'*Odissea* molti personaggi potranno essere re eroicizzati. Ma come li distinguiamo da quelli di altra origine?

Secondo gli euemeristi, antichi e moderni, vi sarebbe una maniera sicura di discernere i casi di Dei eroicizzati, da quelli di personaggi umani eroicizzati: perchè questi ultimi sono considerati come morti, e venerati col culto dei morti; e, mentre la potenza del Dio viene considerata come lata, quella dell'uomo-eroe è limitata. Ma, in primo luogo, i Greci dell'età arcaica — come tanti altri primitivi — non rifuggivano affatto dal ritenere mortale la divinità. Ancora in piena epoca storica, a Creta, si mostrava la tomba di Zeus, a Delfi quella di Apollo, e quella di Dioniso, con tanto di iscrizione: « Qui giace Dioniso figlio di Semele »; e i sepolcri di Cronos, di Hermes, di Afrodite e di Ares rispettivamente in Sicilia, ad Hermopoli, a Cipro, in Tracia. Che quelle così dette « tombe », di Dei e di eroi, fossero veramente tombe umane, e che le ossa in esse contenute fossero veramente quelle degli eroi, non ammetteremo a cuor leggero; quando ad esempio per Enea si additavano parecchie tombe, o quando, d'accordo con Omero che cosiderava gli eroi « più forti e più grandi dei viventi dei tempi nostri », le fonti ci descrivono gli scheletri di una quantità di eroi, con misure spettacolari: certo si trattava di ossami di animali preistorici, come quelli raccolti, quali spoglie di antichi giganti, dall'imperatore Adriano.

Nel maggior numero dei casi d'altronde quegli ossami si additavano in caverne o in fenditure del suolo, che si credevano in comunicazione cogli Inferi, cosa ben spiegabile, se si pone mente al fatto che le cerimonie cultuali per gli eroi sono identiche a quelle per le divinità ctoniche o infere, appunto perchè la maggior parte di esse erano originarie divinità ctoniche. E così si spiega come la loro potenza appaia molto meno vasta di quella degli Dei superi; in quanto il Dio ctonico è potente solo presso la spelonca, o fenditura, o vulcano, per cui si comunica col suo regno sotterraneo.

Il mezzo invece più razionale per distinguere, entro la massa degli eroi greci, almeno il nucleo di quelli che in origine erano delle divinità, consiste nella constatazione che molti di essi, in una qualche parte della Grecia, erano ancora considerati, e venerati, come divinità: ad esempio Achille in Tessaglia e in Laconia; Agamennone, Elena e Menelao a Sparta; Ulisse a

(Continua a pag. 8)

Luigi Pareti

PROGRESSO

Pericle Fazzini - Ritratto di Ungaretti

James Hilton nel suo delicato e ultrainglese romanzetto « Good-bye, mr. Chips » fa incontrare al professore ottantenne, proprio alla vigilia del suo decesso, uno studentello dal colloquio col quale rileva che la sua lunga esperienza di vita non concede a lui quello che l'esser nato in un altro secolo e i pochi anni d'esistenza offrono a quel ragazzo (senza per questo dimenticare quanto l'altro non possiede e che solo una vita lunga almeno come la sua potrà eventualmente dargli...) mettendolo di fronte al gran problema del progresso. Non gli risulta un problema chiaro — era uomo di troppo buon senso — « that paradox of age and youth was what the world called progress », ma problema difficile resta per ognuno che lo affronti seriamente. È indubitato che ciascuno, nascendo, prende a costruire su un *depositum* in cui tutto il passato è come condensato, altrimenti si troverebbe ad edificare sul vuoto o dovrebbe consumare la più parte della sua esistenza nel recupero di quanto di valido per il futuro l'umanità sperimentò per il passato. *Depositum* simile, direi, ad una radice che germina ancora se l'uomo la trapianta coscientemente nel suo humus, la coltiva con la reverenza di ogni istante, altrimenti si anchilosa e muore precipitando l'uomo dei tempi civili nelle tenebre esteriori dell'inciviltà più fosca che sia dato pensare, perchè la creatura non possiede più ormai i sensi e gli istinti convenienti a muoversi nella selva avendoli sacrificati alla razionalità necessaria per costruire il tempio. Un'eredità quindi che non funziona meccanicamente, cui bisogna quotidianamente adeguarsi nella disposizione umile dello spirito che sente a sè necessario per la fertilità attuale il rivivere tutte le situazioni anteriori più ardue e decisive in cui si è trovato a cosmicamente maturare, un'eredità innegabile, viva tanto da apparirci talora quasi come una memoria, non personale ma universale in noi innestata dalla nascita. Per essa un ciclo di civiltà matura in noi, come un fiore di carta giapponese messo in un bicchiere d'acqua, nell'esame del fregio di un tempio, nella decifrazione di un papiro, nella ricostruzione di un fossile, nell'esegesi di una strofe; respiriamo i secoli odorando l'aria di una cripta, la polvere di una biblioteca, la ruggine di un'armatura; il segreto degli eroi-chiave dell'umanità si fa diafano quando ne investiamo l'immagine opaca della luce di cui il commercio non meramente fisico ma intimo con le creature di oggi ci ha dotati. L'uomo cammina attraverso i secoli col passo rapinoso di un selvaggio vieppiù conscio che l'incalza alle spalle una tenebra sempre più frettolosa e fastidiosa perchè il cammino da percorrere è sempre più lungo, ma sciupa poche cose, anzi ogni tanto ne scava dalla polvere delle nuove, e, mentre fugge, penetra sempre più addentro in ciò che gli è alle spalle. Il problema angoscioso è quanto gli sta attorno, innanzi, non quanto si è consegnato, come le foreste antiche alla terra perchè l'umanità avesse poi di che scaldarsi e illuminarsi, alla memoria cosmica. Angoscioso innanzi tutto, perchè appunto oggi non ci può apparire che un più aggiunto ad una sostanza che pur vogliamo riconoscere eterna e solo superficialmente scalfibile, un più che troppo spesso si appare, con evidenza smentito quando lo approfondiamo conferendogli quel senso che unico gli si addice, cioè morale.

Il problema del progresso, della civiltà, ci appare candidamente come un processo catartico di rigenerazione, di presa di coscienza vieppiù dilatata del vero, altrimenti cessa di essere un problema ma anche di avere importanza. Infatti il possesso estensivo dei mezzi di disciplina della natura da parte dell'uomo, l'incremento del soddisfacimento dei suoi bisogni fisici, la vanificazione delle distanze mercè mezzi di traslazione vieppiù celeri, non costituiscono che aspetti e note secondarie, anche se per molti le uniche che valgano, di quello che chiamiamo progresso. Non vogliamo eccedere neppure in senso idealistico e non prenderemo come unità di misura la felicità, dalla cui propagazione o meno calcolare la positività di un moto storico, ma crediamo che nessuno possa rifiutarsi di concordare con Aldous Huxley quando in « Ends and Means » afferma la necessità per l'umanità di convincersi che ogni progresso tecnico è moralmente, e quindi umanamente, neutro, com'è privo di senso ogni concetto meccanicisticamente storico del progresso del quale non sarà lecito parlare senza il correlativo « progresso nella carità », intendendo questo termine non in un senso rigorosamente religioso, ma in un'accezione più generale e politica di solidarietà fra gli uomini e le nazioni.

Intendendo dunque civiltà e progresso nel senso morale accennato, nasce di necessità il seguente problema filosofico: ammessa, come si deve, la reversibilità del male come del bene, in qual modo potrà effettuarsi il riscatto del male accumulatosi nel tempo, se la storia presenta ad una disamina spassionata, momento per momento, più tenebra che luce? Forse che ad ogni ora della vita basti la sua pena ed il male trovi nella sua stessa sofferenza il proprio riscatto, senza eredità non mi sembra possibile perchè ciò costituirebbe una menomazione della giustizia... occorre perciò pensare che il bene possegga una dinamica superiore al male, che non possa impiantarsi un bilancio meramente quantitativo fra lui e la sua antitesi, altrimenti la vittoria non potrebbe mai essere sua. Un atto di bene non si limita a neutralizzare un atto di male, diffonde una misteriosa luce che appassisce tanta altra negatività potenziale, trasferendo la sua azione dal piano meramente riparativo su quello difficilmente analizzabile fecondativo e assolutorio.

Ovvero negare assolutamente, come altri hanno preferito, il concetto di civiltà e riferire il progresso solo alla coscienza intima dell'uomo, senza possibilità di efficaci proiezioni su quello che è il vario ambiente dello svolgersi dell'uomo stesso. Siffatte tentazioni negatrici sorgono sempre nel disordine delle grandi crisi entro cui l'umanità periodicamente si macera e persino sulla soglia dei momenti della riedificazione, perchè l'uomo prigioniero dello strazio dell'ora che volge oscura, coi sensi pregni delle offese del male che ancora non si sono calate alla coscienza, problemi e non più sensazioni, si trova nella condizione psicologica più sfavorevole per cogliere, attraverso una comparazione obbiettiva e minuziosa dell'oggi col passato, quanto di avanzamento e non di regresso la vita, durando, ha comportato. Del resto la coscienza morale dell'uomo ha talmente acquistato a sè l'esigenza del divenire in un senso ascensionale che lo stesso permanere sulle posizioni, nel volgere delle generazioni, è inteso, quasi sempre più che una sosta dovuta al mancato maturare di nuove energie o alla necessità di digerire esperienze difficili, come un regresso. Ma soprattutto è la vilificazione dei mezzi ad ottenebrare la comprensione dei fini; quanto costa sangue non vale più del sangue stesso perchè questo ancora ne vela come una mostruosa maschera il vero volto che soltanto più tardi si scoprirà. Inoltre l'umanità procede come un bimbo bendato verso la voce che la chiama, attraverso tanti giri viziosi, ambagi, gesti superflui e incerti, che si può agevolmente credere da parte di chi abbia l'occhio ai suoi piedi pertosi e alle sue mani annaspanti, che è destinata a rimanere perennemente nel suo trito fango e a non procedere mai verso altre arene ove l'aspettino altre lotte, meno vili, ad ogni modo più consapevoli.

Certo che ove volgendosi intorno ci si offrano spettacoli di abominio e di dolore, come al presente, in un terreno arato dalla guerra e non ancora sanato dalla pace, non è facile sceverare dalla trama fitta di stoltezze e di crudeltà il filo d'oro che domani guiderà fuori dal labirinto, ma pure chi dicesse questi nostri giorni vuoti ed ostili, perchè sebbene d'ingenuità e di sfiducia nell'uomo. Soprattutto se questi fosse cristiano che la sua scorata negazione equivarrebbe a dire una assenza di Dio dalla storia che è un assurdo perchè Dio, sappiamo, non volge mai le spalle alla scena degli uomini e il suo soffio è tanto più prossimo quanto più le sue creature sono travagliate. Che il male cessi di contrastare all'uomo dopo una qualsiasi delle conquiste che gli assicurano una pace alla apparenza intangibile, ecco quello che è ingenuo il credere, ma che tutte le sofferenze entro le quali si travaglia non abbiano a divenire nella sua coscienza fonte di arricchimento vitale, qui starebbe il peccato contro lo spirito.

Mentre è destino della società che si è creata un dogma del progresso esserne gravemente delusa vedendo ricadere su di lei la più parte di ciò che ha creato perchè le garantisse la sua signoria sull'universo, è proprio dei figli di Dio per i quali il progresso non è necessario ma solo possibile e frutto della libertà indirizzata verso il bene immutabile e infinito che è Dio, sentire la crescita misteriosa della luce per la quale l'anima ogni giorno più riconosce la sua dipendenza dal Padre e la smisurata potenza sua nella fecondità delle grazie da Lui ricevute. Il progresso dell'anima individuale inserendosi nel ritmo della vita della Chiesa svolgentesi secondo le promesse eterne del suo fondatore, trova il suo compimento senza scadere dalla dignità infinita della sua libertà. Anche la vita storica di questa conos e rallentamenti, scacchi, ristagni, nella sua marcia in avanti, ma, a saper guardare bene oltre le apparenze, queste dolorose pause e sconfitte non si risolvono mai in un regresso generale, in un cedimento totale, poichè quanto è stato acquisito dalla Chiesa dei santi non è nè deperibile nè smarribile. Le tristezze e le miserie del suo regno terrestre non mettono a repentaglio le sue conquiste celesti e il suo progresso risulta quindi infallibile perchè spirituale e costituisce l'unica onda sempre saliente, sino alla consumazione dei secoli. Questo genuino progresso ha conosciuto due fasi nella storia dell'umanità: l'una, dalle origini, verso l'avvento del Cristo, guidata dalla speranza, l'altra, dopo l'Incarnazione, verso le promesse del suo trionfo alla fine dei tempi, guidata dalla carità.

M. Camilucci

Pericle Fazzini - S. Sebastiano

AVVENTURE E DISAVVENTURE
di un illustre personaggio

Ci sono nella storia personaggi continuamente citati o per un verso o per l'altro, ma difficilmente definibili nella loro intima essenza. La causa? A volte anche solo l'irreperibilità delle loro opere, o il carattere più rappresentativo che altro della loro attività. Non vorrei dire che uno di questi sia il Bonstetten, di continuo citato nel famoso « gruppo di Coppet », fra la Staël, il Constant, il Sismondi e A. W. Schlegel; ma ho l'impressione che in Italia il centenario della sua morte (1845) sia passato pressochè inosservato. E' certo che pochi hanno familiare il serio e contegnoso (fin troppo) « balì di Nion », la cui funzione nella storia della cultura del suo tempo non fu indifferente per una mediazione veramente da svizzero fra Italia, Germania e Francia: tanto è vero che i suoi ritratti sono straordinariamente rari nelle stesse enciclopedie e quasi quasi — per quell'ingiustizia che contraddistingue spesso i posteri — invitano il lettore a chiedere, specie per le fattezze all'antica di un suo busto, se non si tratti di nuovo Carneade. Ma lasciamo le celie, e già che in un'ampia monografia sul Bonstetten — quella della Herking, di vari anni fa — si fa una bella confusione fra i nostri Pietro e Alessandro Verri cogliamo l'occasione per rievocare il personaggio con l'aiuto di testi e documenti poco noti.

Lo spunto è offerto soprattutto dai *Ricordi* scritti dal Bonstetten nel 1831 (e pubblicati a Parigi l'anno dopo). Egli dice di aver iniziato il suo primo viaggio in Italia nel gennaio 1773: aveva avuto lettere di presentazione per Pietro Verri da parte di Gorani. L'economista lo presentò al Firmian. Vediamo ora che dice Pietro al fratello Alessandro in quel *carteggio* che è una delle imprese monumentali della cultura Milanese (e che attende di essere condotto a termine: questo sia detto per suscitare mecenati ad aiutare la Società storica lombarda). In data 15 gennaio così scrive dell'ospite: « E' un giovane colto civile, ma non gli trovo la logica d'un filosofo e talvolta mi pesava perchè non si accorgeva dell'impazienza in cui mi pone il mio ufficio. Se lo presentassi alla tua M. non ti farà scomparire; è d'una società amabile. I miei libri, che mi ha lodati sommamente, non gli ha certamente intesi ».

Qui fa capolino quella cara M. (cara sì che non ingrassò soverchiamente... e non diventò noiosa e invadente fin per i cibi, col suo seguito di camerieri, parrucchieri, cuochi credenzieri, servitù......) e cioè la gentile marchesa Margherita Boccapadule Sparapani Gentili, su cui Giovanni Seregni (che da tempo lavora al predetto *carteggio*) ha steso un bel profilo biografico anni sono. Buon per noi che il suo « cavalier servente », Alessandro Verri s'intrattenne tanto a Roma presso di lei da lasciarci nelle lettere al fratello un documento ricchissimo sui costumi e sugli studi del tempo. Donna assai vivace e colta, essa riceveva nel suo palazzo dame e gentiluomini, letterati e dotti. A buon diritto la svelta e gentile brunettina poteva promuovere discussioni e indagini scientifiche per il suo interesse per ogni scoperta o novità accademica. Cercò perfino di studiare anatomia. Era proprio una vera « Arcadia della scienza », come venne definita da un nostro studioso. Attorno a una donna siffatta si accesero presto la simpatia, l'ammirazione e anche una punterella d'invidia. Ma Alessandro sentiva di aver trovato in lei il suo ideale, e, a parte certi vezzi civettuoli, seppe godere della sua grazia gentile e fedele. Capriccio per capriccio, la spensierata M. era un vero granel di pepe che faceva raccolta di conchiglie e di farfalle (come ancora la mostra un ritratto che ci conserva le sue fattezze), studiava la fisica, leggeva filosofi e poeti, ricamava fra l'una e l'altra faccenda di casa, e, intanto, organizzava serate e trattenimenti fatti di giochi uno più strano dell'altro, fra un po' di musica (essa era ammiratissima nel suonare la tiorba veneziana) e un po' di teatro in famiglia. Così da un simile diavolo in gonnella Alessandro diventò presto il *factotum* di palazzo Boccapadule Gentili, e si fece sempre più pensieroso e geloso cicisbeo dell'intelligentissima e vivacissima dama.

Ci mancava dunque che un moscardino noioso e un importuno viaggiatore come il Bonstetten venisse a fare il guastafeste, munito per giunta di una lettera di raccomandazione di Pietro Verri! Eppure avvenne così. Leggiamo quanto scrive Pietro il 16 aprile: « In tempo fa consegnai al barone di Bonstetten una lettera per te e non poteva ricusarla tanti uffici mi fece, ora ho inteso che a Venezia abbia avuto de' guai e poi assolutamente è un seccatore capace di assediare un galantuomo in casa per delle ore, lo faceva con me che ho tanta ragione per il mio ufficio di disfarmene; te ne avviso, caso mai si risolva a venire a Roma. Ho anche osservato che non ha la corteccia sottile dell'uomo colto, ma realmente non pensa con precisione sopra nulla ».

Dello stesso parere diventa Alessandro, (che prima in data dello stesso giorno dice di aver ricevuta la visita del personaggio desideroso di leggere una sua *Storia d'Italia* manoscritta — importantissima e ancor oggi inedita — e pochi giorni dopo, messo sull'avviso si sfoga scrivendo testualmente: « Io pure trovo il barone di Bonstetten un seccatore ed aveva già incominciato a frequentarmi alla mattina, ma me ne son liberato. La sua fisonomia è comune e per lo più anche quello che dice. Non intendevo bene perchè mi raccomandassi la sua persona, ora capisco che sei stato sforzato. Tacevo, ma non ero persuaso del merito di questo barone ».

Con questo i due fratelli sul conto dell'« antico balì » chiudono baracca e burattini, e non perdon più tempo a tagliar i panni addosso al prossimo appena offra uno spunto alla loro lingua. E lasciamo la parola all'interessato, già che possiamo valerci dei suoi ricordi, ormai autorevole testimonianza di questo viaggio anche fatto a cinquant'anni di distanza, visto che le lettere originali di quel viaggio stesso dirette ad un amico sarebbero andate perdute.

Il Bonstetten, nel suo libriccino (che ci permettiamo ora di sunteggiare, ora di tradurre: l'edizione è assai rara) dice che era riuscito in Roma a conoscere il medico personale di papa Ganganelli valendosi di una presentazione del grande Haller. Neanche a farlo apposta nel capitolo che tratta appunto, con una non celata compiacenza, dei suoi rapporti con Clemente XIV il nome di Alessandro Verri ha il suo rilievo, in quanto la causa occasionale dei guai del barone era proprio stata quella tal *Storia* manoscritta, e cioè il *Saggio di Storia d'Italia, dalle origini al 1765*, di cui Pietro fa gran conto nella sua *Storia di Milano* e che i contemporanei stimarono quale prova di storiografo sagace e acuto nello stesso secolo dei lumi.

Vedevo sovente a Roma (dice il Bonstetten) il marchese — veramente era cavaliere — Verri, fratello dello storico di Milano. Egli viveva abitualmente con una dama amabile e di spirito, che possedeva una terra nell'antica Roma, cioè nella parte non abitata della città, racchiusa nella grande cinta delle mura di Aureliano che comprende Roma antica. Andavamo talora alla caccia delle farfalle, intorno allo antico tempio di Minerva Medica..... ».

Ecco di sicuro la prima origine del dissidio col seccatore. I due colombi andavano a tubare in campagna, con la scusa delle farfalle, e l'imperterrito balì li cercava come un segugio di razza. Mal gliene incorrà. Stiamo a sentire quanto ancora ci racconta.

Da Alessandro Verri il Bonstetten si era fatto prestare il manoscritto per farlo copiare e per conservarne ricordo: imbattutosi in qualche impiegato di tribunale (aiuto cancelliere o che fosse), non è contento del lavoro di lui come copista e passa lo scartafaccio ad altri. Quel tale — che non per nulla era uomo di legge — gli manda un usciere con una citazione in Campidoglio. Naturalmente il barone dice il fatto suo a quel povero diavolo! E poco tempo dopo evidentemente (da distratto oltre che da incauto), mentre proprio sul Campidoglio stava a veder le statue, per repentino consiglio di un amico deve liberarsi degli sbirri che gli stavano alle calcagna per quell'affare in sospeso. E nel timore di un interminabile processo, come usavano fare a Roma (e non in essa soltanto), si salva saltando sulla sua carrozza; e via di corsa al Quirinale, dove domanda a bruciapelo nientemeno che un'udienza immediata a Sua Santità.

Il buon papa Ganganelli, che era a tavola, gli manda il suddetto medico personale (che era un Ardinolfi, ci dice il Bonstetten): e l'archiatra riferì con tanta eloquenza lo sdegno del barone e balì che il pontefice, che aveva ben altre gatte da pelare per la faccenda dei Gesuiti rassicurò il personaggio sul suo intervento, già che i cavilli degli avvocati romani si svolgevano di preferenza a scroccar quattrini agli stranieri di passaggio.

Chissà se Alessandro avrà goduto in cuore per le disavventure cagionate al seccatore. Sarebbe stata l'unica sua vendetta!

Carlo Cordiè

● E' uscito un nuovo romanzo di Somerset Maugham, dal titolo « Il mantello del vescovo »; in esso si rinnova il contrasto tra la tradizione fondata da un antenato energico e imbroglione ed i giovani che la combattono, illusi di capovolgerla e rinnovarla. Ma la rivolta dura quanto la giovinezza, al termine della quale inizia la vera vita, determinata dalle origini sociali e biologiche. Il romanzo è edito da Longanesi.

Dallo stesso editore viene pubblicato: « Pietà per i nostri carnefici » di Guglielmo Peirce. E' l'opera di un intellettuale italiano che ha abbandonato il P. C. I. dopo avervi militato per venti anni, e che, attraverso questa sua opera, fa intravedere il tipo di società che l'attuale classe dirigente comunista sarebbe capace di instaurare in Italia.

SCULTURA DI FAZZINI

In quella che possiamo chiamare « rinascita dell'espressione plastica » in Italia e che si impone ormai nettamente anche oltre confine nelle grandi competizioni internazionali, quella rinascita che da Martini giunge con Manzù e Marino, a Greco e a Fazzini (per non citare che dei nomi particolarmente significativi di atteggiamenti diversi eppure in tutto validi) l'arte di Fazzini ha un significato individuale che assai bene appare nella vasta mostra panoramica organizzata dalla Fondazione Premi Roma per le Arti, a palazzo Barberini.

Questo artista non ancora quarantenne (è nato, infatti a Grottammare nel 1913, da padre artigiano del legno), ha succhiato, si potrebbe dire con linguaggio metaforico, la linfa plastica dallo stesso ambiente nativo, e, insieme con « l'estro » che è una delle sue più profonde ragioni del suo produrre artistico, una fantasia favolosa e antichissima, legata da rapporti misteriosi con la materia stessa in cui prevalentemente si esprime.

Dire che Pericle Fazzini è scultore « in legno » non è determinare una tecnica; ma indicare una più intima prepotente ragione plastica connaturata con ciò che per noi rappresenta l'« essenza » dell'albero, la sua vitalità perenne (per la quale di un tronco che ha dato vita ad una immagine, a distanza di secoli sentite il profumo e ne potete riconoscere la natura) e quella prepotente volontà vegetativa che si manifesta nelle venature resistenti al taglio e drammaticamente dolenti nelle ferite dell'ascia o della sgorbia. Proprio per un ingegno plastico come quello di Fazzini certi rapporti con la materia assumono maggior valore; e non perchè si voglia sostenere l'assurdo concetto d'una « condizione » che la materia verrebbe a creare nell'atto fantastico del prodursi dell'opera d'arte, ma perchè l'artista stesso, vissuto nella bottega artigianesca del padre, a lungo, nella pratica della scultura lignea, ama nel profondo immaginare le sue figure nel vivo del tronco, nella sua compattezza, nella ricchezza inaspettata delle superfici che offre allo scalpello. In un paragone che si riferisce soltanto alla « situazione » dell'artista di fronte alla materia da plasmare, potremmo, dunque, dire che, se Michelangelo era scultore nel « marmo » Fazzini è scultore « nel legno ».

Lo strano è che (a tutto vantaggio della nostra considerazione) anche quando Fazzini modella per il bronzo e inventa i più imprevisti giuochi plastici nelle nervose ed espressive figurine, degne d'un maestro ellenistico, le sue invenzioni tradotte nella fluida e pieghevole materia, finiscono col sembrare dettate da contorcimenti di rami, annodamenti di liane, incredibili tensioni e slanci nel vuoto che solo la natura vegetale è in grado di suggerire alla fantasia.

Altro carattere distintivo dell'arte di Fazzini è quello di darci sempre immagini e figurazioni del tutto « instabili » e pericolosamente pencolanti nello spazio: la sua visione è, dunque, fondamentalmente pittorica e le forme si rapprendono in una plastica racchiusa, talvolta spettrale; ma il suo pittoricismo è di natura diversissima da quello d'un Manzù, e, volendo, d'un Martini: in quest'ultimo scultore (del quale poi le ultime pitture e disegni chiarivano la spinta verso il pittoresco e l'invenzione imprevista) ha importanza essenziale il senso di « apparizione » dell'immagine, più che quello della sua « realizzazione »: per modo che le luci e i rapporti con l'ambiente, oltre che la situazione materiale dell'opera, hanno valore di necessità inderogabile: quanto a Manzù, il suo pittoricismo alla Medardo Rosso risale a Donatello e reca con sè l'esigenza perentoria del bassorilievo; ma il Fazzini è proprio l'isolamento della scultura nello spazio che ne genera la particolare vitalità. Da questa solitudine ambientale (che sembra talvolta animata da una brezza marina) nasce quell'indefinibile « rabbrividire » di gran parte delle sue figure che cercano di ripararsi in sè stesse dal vento gelato, dalla curiosità degli uomini, dalla indiscrezione della vita circostante, rientrando, per così dire, nel tronco nativo donde lo scultore le ha tratte rivelandole ai nostri occhi.

Non sappiamo se Fazzini abbia mai scolpito una Dafne: se ciò non è avvenuto, forse è stato perchè questo mito è troppo radicato in tutto il suo essere fino al punto di non potersene staccare: eppure, se Fazzini scolpisse una Dafne, siamo sicuri che piuttosto che darci la riluttanza dolorosa della forma gentile ad essere annullata nel tronco d'alloro, ci offrirebbe la strana suggestione della giovinetta desiderosa di rientrare in quel mondo donde la fantasia dell'artista l'aveva scoperta e scavata suo malgrado.

Con ciò si vuol dire che uno dei lati più autentici e preziosi dell'arte di Fazzini è quella timida ritrosia che s'avverte anche nei ritratti dove uno stile consumatissimo va scandagliando l'essenza espressiva del personaggio senza mai cadere in una realismo analitico e fastidioso: quasi a conclusione dei primi ritratti scolpiti a diciassette o vent'anni, quello del poeta Ungaretti è il maggiore raggiungimento in questo campo; tagliato così giustamente sotto il petto, composto con tanta energia nel ripiegarsi delle braccia quasi a sostenere un ideale fardello, tutto il peso della vita, (la « Vita d'un uomo ») anche l'espressione del volto acquista incredibile efficacia. I colpi di sgorbia sono essenziali, giustamente sintetici e nei piani del viso larghi, con ombre che improvvisamente proiettano sulla maschera sardonica e dolorosa una mobilità come concentrata nel pensiero. Tutto ciò tradisce un'urgenza di movimento, un gusto per lo slancio fantastico che, quando giunge ad essere incorporato e pienamente espresso nell'opera, dà valore essenziale alla scultura.

Altra figura sintomatica di Fazzini è

Pericle Fazzini - Ritratto n. 1 di Orazio Costa (1931)

il ritratto di « Anita in piedi » (1939), premio Torino 1947. Le statuette egizie o indiane spesso hanno un gesto simile a quello assegnato dallo scultore ad Anita; ma di esse ciò avviene per un significato rituale: qui la tenerezza trepida d'una ragazza non bella che posa seminuda per l'artista diviene, invece, il motivo primo della bella scultura: incerta nella sua dirittura che la ostenta, suo malgrado, agli occhi dell'osservatore, la delicata immagine trae vita dall'impercettibile oscillare del giovane corpo come una pianta sullo stelo.

Nel « gatto » (1947) ora in bronzo, ma che già vedemmo in gesso in una mostra della Galleria di Roma, chi volesse riconoscere la sapienza d'uno scultore « animalista » (disegnatore accanito al Giardino Zoologico) avrebbe una forte delusione non essendo questa scultura un saggio di sapienza anatomica o di felina armonia di movenze, ma piuttosto una straordinaria trasfigurazione del gatto in una tensione del bronzo, diventato quasi duttile e consumato da interna energia: il favoloso animale, dal muso enigmatico, si accampa nello spazio da padrone come se fosse sbucato fuori da una tomba egizia o da una novella di Poe, con quella coda affusata nell'aria e il passo felpato, furtivo.....

Quanto ai bronzetti, dove la fantasia dell'artista sembra provarsi in problemi sempre più complessi e rischiosi annodando e dipanando le forme, ve ne sono alcuni più raggiunti e nei quali non appare la minima traccia del procedere tecnico, quasi d'un modellino di cera rigirato, al calore, in mille pose documentate dalle singole fusioni: i più raggiunti sono quelli in cui lo snodarsi della figurina nello spazio obbedisce ad un felice momento di dinamismo, creando il piacere di percorrere con l'occhio lo sviluppo plastico come a seguire un motivo musicale.

In tal senso è delicatissimo e tutto nuovo il « tuffatore » un nudo di giovinetto arrovesciato, appena sospeso nell'attimo di toccare con le dita la superficie dell'acqua mentre il corpo, tutto abbandonato nell'aria, si dirama con nuovissimo gesto.

In piena coerenza di stile, di volta in volta, le invenzioni di Fazzini, partendo da nuclei espressivi che si chiarificano nei disegni (spesso formati appena dalle linee « funzionali » dell'immagine) si muovono e vivono della loro vibratile intensità, come momenti di acuta espressione: ma, all'incirca negli ultimi tre o quattro anni, anche in questa arte è penetrato un gusto astratto che, in alcuni casi, ha compromesso la spontanea vita dell'opera: così, nella « Donna seduta » del premio S. Vincent 1949, in cui non basta il capriccio estroso a giustificare certe forme che si riducono a fusi e birilli. Tuttavia non si tratta che di esperienze di gusto, tanto è vero che, contemporaneamente, ricompaiono espressioni, gesti, caratteri di sintomatica energia, tali da farci intendere che l'estro scultoreo di Fazzini, così fortemente dotato, mira ad oltrepassare simili giuochi intellettualistici, estranei alla sua natura di scultore istintivo.

Valerio Mariani

Pericle Fazzini - « Gatto » (Bronzo) 1947

● A G. G. Froggio è stato aggiudicato il secondo premio per la lirica « Preghiera dei contadini calabresi » al Concorso Internazionale di Poesia bandito dal « Centro Studi e Scambi Internazionali » di Palermo e dalla Rivista Internazionale « Rassegna Mediterranea ». La lirica premiata fa parte della raccolta di prossima pubblicazione « *Mia amara terra* », poesie tutte ispirate alla sua Calabria.

IL PAESAGGIO

L'art. 9 della Costituzione affida allo Stato la tutela del paesaggio. Si ha ragione di credere che la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, alla quale compete la vigilanza sulle bellezze naturali e panoramiche in Italia, a termini della legge 29 giugno 1939, si stia preoccupando di apportare alla medesima alcune modificazioni. La nostra legislazione ha sempre considerato il panorama come il soggetto di un bel quadro paesistico: il pittorico, l'artistico, l'estetico, tutte concezioni soggettive, stanno alla base di questa legislazione, la quale a nostro avviso va modificata con spirito realistico, considerando il paesaggio come qualche cosa che esiste in sè e per sè, astraendo dal giudizio o dallo scempio che l'uomo possa darne o farne.

L'uomo vive di risorse naturali, prodotte o ricavate dal suolo, esse possono essere ricostituite con rapidità pari a quella colla quale vengono consumate, purchè il consumo ne sia regolato in armonia colla loro capacità di conservazione e di ricostituzione. Tali sono le foreste, i pascoli, la selvaggina, i pesci del mare e delle acque dolci, i prodotti dell'azienda agricola e dell'allevamento zootecnico; sole eccezioni i prodotti minerali e mineralizzati, come petrolio e carbone.

Ma se il consumo è eccessivo, se esso da razionale diventa distruttivo di ricchezza, come quando il disboscamento insensato di intere montagne, provoca la distruzione del terreno vegetale, rendendo estremamente difficile la ricostituzione del bosco, ovvero facilitando l'erosione eolica e idrologica, determina la discesa torrenziale delle acque a valle, dove l'inondazione dei campi distrugge ricchezze già accumulate dal lavoro umano, è l'umanità stessa che, per colpa propria, corre alla rovina.

Per porre argine, mediante una azione di propaganda e di rieducazione naturalistica, a questo doloroso stato di cose, sorse nel 1948 a Fontainebleau l'*Union Internationale pour la Protection de la Nature*, che fa capo all'U.N.E.S.C.O. ed ha la sua sede a Bruxelles. L'Italia vi ha aderito. Il Consiglio Nazionale delle Ricerche ha costituito nel proprio seno, e per merito precipuo di Roberto Almagià, una Commissione per la Protezione della Natura, la quale si propone di intraprendere ricerche scientifiche nei Parchi Nazionali e nei luoghi di notevole interesse naturalistico e panoramico, allo scopo di affiancare l'azione di propaganda e di educazione del Movimento Italiano per la Protezione della Natura, sorto in collegamento colla citata Unione Internazionale.

La Commissione del C.N.R., nella sua prima riunione, ha creduto opportuno di definire il « paesaggio » agli effetti dell'art. 9 della Costituzione, nel modo seguente: « *Il paesaggio è determinato dalla configurazione e dalla struttura del suolo, dalle acque che lo percorrono o vi ristagnano, dalla vegetazione che lo ricopre e dalla fauna che lo anima* ». Questa è l'essenza reale del paesaggio: il concetto estetico è secondario ed in ogni modo assai soggettivo.

Quando, percorrendo la pianura padana verso nord, si giunga in vista delle Alpi, queste ci si presentano a grande distanza come uno sbarramento, caratterizzato da una linea più o meno irregolare, che sale e scende, riunendo le cime attraverso le valli. A mano a mano che ci si avvicina, la configurazione dei monti si rende più precisa, consentendo di separare la linea delle Prealpi da quella delle Alpi propriamente dette; queste poi presentano sempre più chiaramente differenze di forma e di struttura, a seconda della natura delle rocce che compongono singole montagne e gruppi di montagne; a seconda che il manto nevoso è più esteso.

Quando si percorre in ferrovia il litorale adriatico, l'occhio si allieta osservando il battente del mare sulla spiaggia sabbiosa e piatta, ma l'uniformità del paesaggio consente di quando in quando delle distrazioni, tuttavia i massi emergenti dalle acque a Grottammare richiamano intensamente il nostro sguardo, che prova fastidio se una casa sorge improvvisa a nascondere parte del panorama.

Invece lungo la Riviera Ligure, una serie di quadri naturali si succedono ininterrottamente l'uno all'altro, deliziando l'occhio colla loro varietà, che trae origine dalla configurazione più o meno accidentata delle rocce e dal frangersi in varia maniera dell'onda marina.

L'acqua è un elemento panoramico di primo ordine; questa sostanza inorganica è piena di moto che par vita, sia nel ruscello che rende « *ad ascoltar dolce concento — rotto tra i picciol sassi il correr lento* », sia quando precipita da grandi altezze in colossali masse spumeggianti, che producono enorme frastuono, come nelle cascate del Niagara che gli Indiani chiamano « Il tuono di Dio ». Il fiume è sempre suggestivo, ma anche il lago che riflette l'azzurro del cielo o il verde delle sue sponde o il colore dei microorganismi che lo popolano, esercita sempre una impressione di gradevole calma. Fresche fonti del Clitunno, limpide acque della sorgente di Schiavo, Lago di Tovel insanguinato dai suoi Glenodini, proprio come se contenesse ancor fresco il sangue dei soldati della Regina Trisenga, per non parlare dei grandi laghi lombardi e prealpini, tutti sono monumenti naturali che pongono il nostro paese al di sopra di ogni altro. Si decantano i laghi della Scozia! Pochi anni sono trascorsi, da quando in un radioso pomeriggio di luglio, percorsi tutta la sponda occidentale del Loch Ness, il Lago divenuto celebre per l'invenzione del famoso mostro, fatta dagli albergatori della città vicina. Ne fui incantato, specialmente per la placida uniformità della sua forma e delle sue sponde e per il cupo azzurro delle sue acque, ma quando, 2 giorni dopo, rientrando in Italia, rividi il Lago Maggiore colle Isole Borromee, provai un senso di commozione, di fronte a quella incomparabile bellezza ammirata entusiasticamente da tutti gli stranieri che si trovavano nel treno e che subissava il Lago scozzese.

●

Nessuno può dubitare che la vegetazione, costituisca essa bosco o pascolo, non faccia parte integrante del panorama e non gli dia, sotto certi aspetti, caratteristiche preponderanti. Le abetaie, i castagneti delle Alpi e degli Appennini, coi tronchi, col portamento e col colore assolutamente diversi; la macchia mediterranea, ricca di olivi, di mirti, di corbezzoli, sono espressione di individualità regionali, correlate a differenza di suolo e di clima. Nella Liguria, nell'Italia meridionale e nelle isole, l'acclimazione avvenuta da tempo più o meno lungo, di piante estranee alla flora locale, come le araucarie, le palme di varie specie, gli agrumi, le cactacee, ecc., hanno formato panorami ben distinti e di rara bellezza, che hanno trasportato nella patria nostra, visioni di tropico e di lontani continenti.

La legge considera le rocce, le piante, le acque come « cose immobili ». Direi che per quanto riguarda acque e piante, tale espressione non sia del tutto accettabile, certo non si adatta agli animali e taluni potrebbero obbiettare che questi non fanno parte del panorama. Tale modo di vedere non è, a mio modo di vedere, esatto: il panorama è animato e vivificato dagli animali. Quando il Carducci canta: « *dai silenzi dell'effuso azzurro, esce nel sole l'aquila e distende in tarde ruote degradanti in nero volo solenne* » egli considera l'aquila come il complemento del panorama alpino; altrettanto, per le farfalle, pensa Guido Gozzano quando, parlando del Parnasso, afferma che « *sente la montagna, chi non sente questa farfalla, simbolo dell'Alpe* ». Ed i richiami poetici alla « *Allodetta* » (Dante) che canta nell'aere o alla Calandra (Pascoli) « *immobile nel sole meridiano come un punto d'oro* », rappresentano la vita in un panorama brullo, che per le altre sue caratteristiche non sarebbe meritevole di particolare rilievo.

Le piccole farfalle azzurre che sembrano di raso e quelle dorate che passano da fiore a fiore in un pascolo alpino, accrescono la bellezza del paesaggio; i boschetti che lo circondano risuonano dell'armonico canto delle capinere, degli usignoli, delle cincie e tutto contribuisce ad esaltare nell'anima umana la festa della Natura, l'opera del Creatore.

La tutela dei boschi, del regime delle acque, della selvaggina, per la loro grande importanza nella ecologia umana, debbono formare oggetto di leggi speciali e questo va affermato nella prima disposizione che definisce il paesaggio nella sua integrità.

Subordinatamente a tale concezione generale, ben vengano le disposizioni particolari che riguardano le singole bellezze naturali, come possono essere apprezzate dall'artista, dal pittore, dal poeta. Ma ciò non deve essere disgiunto dal giudizio del Naturalista, il quale può vedere, accanto ad un rudere architettonico di scarsa importanza storica od estetica, piante rare, in via di estinzione, alla vita delle quali è strettamente collegata quella di determinate specie di insetti di forma strana e di colori vivaci, destinate a perire colla morte di quelle piante.

Il valore scientifico di una bellezza naturale e apprezzamento naturalistico, che deve accompagnare sempre e non seguire eventualmente l'apprezzamento artistico; quando il primo sia subordinato al secondo, spesso la bellezza naturale o il panorama da osservare sono già stati irreparabilmente distrutti.

Alessandro Chigi

● Sono uscite all'Estero le traduzioni di diverse opere di autori italiani. Tra esse vengono segnalate: « Anna Drei » di Milena Milani, in Svezia; « Historia de la Filosofia » di Federico Sciacca, in Spagna; « La giovinezza del Tintoretto » di R. Pallucchini; « Giotto » di R. Carli, e « Fontamara » di I. Silone, in Inghilterra; « Croce the King and the Allies » di Benedetto Croce, negli Stati Uniti; « Die roten Wolfe » di Alfredo Fabietti, in Svizzera; « Tag um Tag » di Salvatore Quasimodo; « Kaputt » di Curzio Malaparte; « Alexandra » di Alba de Cespedes, e « Christoph Columbus » di Mario Ghisalberti, in Germania; « Arkadien » di Emilio Cecchi, « Der Schneider Himmlischer Hosen » e « Das Tor der Glucklichen Sperlinge » di Daniele Varè, in Austria.

LA "DEFINIZIONE OPERATIVA,, "MISURA,, DELLA SCIENZA?

La *definizione operativa*, nella fisica moderna, rappresenta quanto di meglio abbia raggiunto il metodo scientifico sperimentale per liberarsi di qualsiasi scoria ideativa e concettuale, per difendersi da ogni tentazione speculativa — salvo le extrapolazioni convenienti, controllate e concesse — onde mettere in totale evidenza il puro significato della nuda, precisa e concisa *misura*.

Cosa sia un elettrone, dicono alcuni fisici, non lo sappiamo e non vogliamo saperlo; per noi l'elettrone, ciò che per convenzione abbiamo chiamato un elettrone, è un ristretto gruppo di simboli e di numeri che si collegano tra loro in un certo modo: basta così e di più non ci chiedete.

Fin qui non vi sarebbe gran che da obiettare, tenuto conto che la fisica è una scienza con un suo metodo e che questo metodo può assumere determinati punti di vista e di riferimento, secondo le necessità di un certo periodo e la maturità di particolari processi, accorgimenti e sviluppi sperimentali.

Ma l'affermazione non si limita a questo punto e cioè, al semplice affinamento di un metodo che può riguardare i fisici e la fisica; si procede oltre e si vorrebbe andare troppo in là, investendo, con una questione di metodo e quasi alla chetichella, la validità e l'autorità di altre discipline.

Infatti, aggiungono alcuni fisici: la scienza, la vera scienza — alla quale dovremmo educare il pubblico a ben riconoscere acciocchè non confonda le false scienze con la nostra — la sola autentica scienza è soltanto quella o sono autentiche soltanto quelle scienze che definiscono « operativamente » e che sulla definizione operativa impostano il loro metodo ed i loro risultati. Tutti gli altri campi conoscitivi, non fondati, puta caso, sopra un tal metodo — elucubrazioni, speculazioni, filosofie e simili — saranno quel che saranno poichè noi non ce ne intendiamo, sottilizzano quei tali fisici, ma non possono definirsi scienze.

Insomma, le Scienze con la iniziale maiuscola sarebbero le Scienze della materia: di quella tal materia al cui lidi il materialismo filosofico ed il positivismo scientifico credevano di avere approdato fin da un secolo fa, mentre oggi il suo mistero si rinnova e perdura ancor più fitto con le particelle elementari e fondamentali ed il quantismo energetico in analogia all'atomismo corporeo.

La *definizione operativa* di un qualsiasi ente fisico o di una qualcosa fisica *misurabile* e quindi *osservabile*, non può essere soltanto operativa in rapporto alla quantità o alle quantità misurate, ma deve essere necessariamente operativa anche in correlazione alla qualità ed alle qualità, alle quali dobbiamo inevitabilmente riferirci sia per impostare l'esperienza, sia per concluderla, sia per interpretarla.

Se ciò non fosse, qualsiasi esperimento puramente definito in modo operativo resterebbe come nasce — ammesso che potesse nascere — ovvero nascerebbe morto, senza alcuna finalità e senza alcun susseguente, dimenticando inoltre che anche l'apparecchiatura di un esperimento, per nascere, ha bisogno di un precedente.

Non v'è operazione fisica che non sia vincolata da una premessa anche qualitativa, che non sia impostata con uno scopo palese o ignoto, che non sia anche speculativa e non si presti a considerazioni di ordine razionale di criterio e di critica (« campo », elettroscopio, flusso, impulso, spostamento, raggio cosmico, raggi catodici, forza, energia, ecc.). Così non c'è operazione, sebbene *operativamente definita*, che non sia susseguita anche da una interpretazione qualitativa, indispensabile per lo meno per metterci di accordo sul come distinguere una operazione dall'altra, per intenderci sul come chiamarla e identificarla e poterne parlare per riconoscerla, in appresso, per quella e non per una altra cosa.

La scienza, qualsiasi conoscenza, non può definirsi ed operare solo in rapporto alla quantità. La quantità accompagna i corpi ed è un attributo di ciascuno di essi, ma calcolare sulla quantità non è come calcolare sul corpo integrale: non tutto può ridursi a quantità. La qualità, anche se non vogliamo occuparcene, non possiamo disconoscerla e del tutto ignorarla. E' pur vero che da Galilei ad oggi le scienze naturali e principalmente la fisica hanno fatto del tutto per abolire la qualità. Ma questo continuo affanno non è stato sufficiente per stabilire prima risolutamente ed affermare poi in definitiva la posizione meccanistica, che si è vista costretta all'abbandono, nella fisica moderna, di molte conquiste già in apparenza superate. Ammesso che sia lecito e possibile ad un fisico eludere la qualità, per un chimico prescindere dalla qualità è semplicemente un assurdo, un astrattismo, una riduzione della realtà. E la chimica, almeno, è ancora considerata anche dal fisico una scienza sperimentale e forse, chissà, suscettibile di definizioni operative purchè — si potrebbe specificare — non assottigliate fino alla parvenza di rappresentazioni semplicemente convenzionali.

D'altra parte vorremmo sapere se il fisico quando ad esempio si chiede come J. Wilson nei « Raggi cosmici », perchè mai il protone è 1840 volte più pesante dell'elettrone, non pensa anch'esso ad una qualcosa o ad un alcunchè di qualitativo. E ciò segnatamente quando si nota che il problema principale che la fisica dovrà affrontare nei prossimi anni consiste per l'appunto nel tentativo di comprendere i *mesoni* — un tipo di particelle — nei loro rapporti rispetto ad *altri tipi di materia*. L'apparizione di un mesone μ da un mesone π come il decadimento β o la generazione di un elemento radioattivo a vita brevissima, sono fenomeni nei quali la fisica interviene a fatto compiuto o prima che il fatto si compia. Ma l'atto che « determina » è anche qualitativo e rende tale anche il fatto. La « definizione operativa » vorrebbe forse « fissare » l'atto, « mediatore » di ogni fatto, definendolo solo quantitativamente?

E ci chiediamo che cosa elucubra un esperimentatore operativo quando *distingue*, almeno mentalmente, le sue particelle elementari e le medita distinguendole non solo quantitativamente e nel quadro della definizione operativa, ma in relazione alla proprietà chimico-fisica che una particella può avere e che un'altra non ha (nuclei capaci di « captare » ed altri no oppure molto meno, l'« elettrone pesante » e la sua estrema difficoltà ad interagire con i nucleoni, elettroni che fuoriescono da dove non ci dovrebbero essere, le esperienze sull'« eccesso positivo » di Brode, « decadimenti » e « forze di scambio » nucleari, ecc.).

La conoscenza, da cui scienza, non può essere soltanto quella definibile operativamente. Le proprietà debbono essere anzitutto qualitative, poi saranno quantitative: in chimica, ad esempio, l'analisi qualitativa si è sviluppata molto prima della quantitativa. Infatti senza le qualità non distingueremmo le quantità le quali si ridurrebbero ad una sola quantità, oppure, a quantità *distinte* di una sola qualità. Abbiamo detto distinte: ma per distinguere occorre riconoscere, e così, col mezzo di riconoscimento usato, si ricade in un alcunchè di qualitativo.

I protoni, i neutroni, sono nel nucleo — come fino ad ora ci risulta — e non alla periferia dell'atomo come gli elettroni. E questi, in correlazione ai protoni, sono in rapporto quantitativo: tanti protoni nucleari e altrettanti elettroni, come si continua a dire, planetari. Ciò per l'atomo neutro. Ma i protoni nucleari sono anche in rapporto qualitativo di carica elettrica con gli elettroni planetari e la « carica elettrica » — insegnano i fisici moderni — è un « atteggiamento » della materia come la massa è un « aspetto » della energia. Quindi si dimostra che anche quando la quantità precede la qualità, come avviene in fisica o come si può concedere alla fisica, si ricade, prima o poi, nell'atteggiamento, negli aspetti, nell'andamento dei fenomeni e dei processi, nella funzione, e cioè, nella qualità di una determinata quantità. Ciò è valevole per qualsiasi particella fondamentale e ritenuta fino ad oggi elementare e ciò è valido, ad esempio, per l'elettrone: *nomina sunt nomina* e l'elettrone fu chiamato così ancora prima che fosse definito operativamente.

Se i fisici esigono intendere per « scienza » la sola conoscenza in cui si lavora col loro metodo, e cioè per definizioni operative, sono essi che debbono uscire dalla scienza e qualificare la fisica, questa loro singolare fisica, pura meccanica operativa o pura tecnica delle operazioni non conoscitive. Una fisica avente per unico scopo un cieco sfruttamento della natura senza nulla volerne conoscere e tanto meno comprenderne, una tecnica meccanistica senza alcun fine culturale e umanistico. Seguendo un tal criterio la millenaria definizione di scienza resterebbe incorrotta e di pertinenza di tutte le altre discipline, compresa la matematica, che non può definire operativamente, e ciò è molto importante poichè con la « misura » della definizione operativa si verrebbe ad escludere perfino la matematica dal novero delle scienze.

Se invece i fisici sono disposti ragionevolmente a riconoscere — ed opiniamo che lo siano nella grande maggioranza — che la fisica, con i suoi presupposti speculativi come qualsiasi altra conoscenza, è tuttora da considerarsi una scienza nel senso classico e tradizionale, gli stessi fisici non possono di conseguenza fare a meno di ammettere che anche la fisica non può prescindere dalla facoltà dell'intendere e del comprendere. E la tradizione di cultura e di civiltà della fisica è tuttora seguita da alcuni eminenti fisici con opere significative, quali, citandone solo alcune: *Che cos'è la vita?* (Schrödinger); *Mutamenti nelle basi della scienza* (Heisenberg); *Introduzione alla filosofia matematica* (Russell); *Fisica e microfisica* (de Broglie); *L'evoluzione della fisica* (Einstein); *La filosofia della natura inorganica* (Hoenen).

Che ci siano poi delle false scienze, o meglio delle scienze errate, o meglio ancora delle conoscenze sepolte in embrione senza ordine e metodo, materie opinabili senza alcun fondamento, è questione diversa da quella che abbiamo fin qui trattato e come tale esula dal nostro tema.

D'altra parte non si può disconoscere che ciascun campo della conoscenza può avere un proprio metodo adeguato, il quale, per dare risultati accettabili, non è indispensabile che sia proprio quello della definizione operativa. Ad esempio, la introspezione meditativa e speculativa, la psicologia, la metapsichica, ancora agli albori, possono e potranno usare meglio in seguito un metodo conoscitivo-soggettivo, sul quale hanno tanto meditato e speculato i Greci con i loro miti e che una volta messo a punto sarà proprio l'inverso del metodo fisico, eminentemente oggettivo. Infatti, se un fisico non ammettesse un mondo oggettivo dovrebbe rinunciare a studiare la fisica, poichè questa non avrebbe, per lui, alcun significato.

La definizione operativa, vista con l'assoluto rigore di alcuni fisici, rischierebbe di sminuzzare fino alla parvenza la stessa realtà fisica; e dire che sono i fisici ad accusare la metafisica di astrattismo.

Francesco Pannaria

Pericle Fazzini: Ritratto di E. Giambarba

LA FISICA DELLE RELAZIONI

Il secolo ventesimo è il secolo delle crisi. Crisi nella politica, nella economia, nell'organizzazione sociale, nell'arte, nella scienza.

Nella scienza questa situazione è di particolare evidenza ed oltremodo interessante. La scienza in questi ultimi cinquanta anni ha sconvolto il mondo, modificando profondamente la nostra vita materiale, sociale ed individuale, ma ha pure profondamente sconvolto le stesse sue basi, sulla solidità delle quali non esisteva dubbio.

La situazione è del tutto diversa da quella del secolo scorso nel quale è stato edificato un imponente edificio sulle basi granitiche della meccanica Newtoniana.

Poichè siamo legati allo spazio ed al tempo, e non possiamo evadere da tale quadro, la fisica è ancora oggi meccanicistica, malgrado il sostanziale mutamento, iniziatosi quarantasei anni or sono, con la teoria della relatività.

Con la relatività spazio e tempo hanno cessato di essere due entità separate, per costituire due aspetti di una stessa realtà: lo spazio-tempo. Lo spazio non è più separato dal tempo ed il tempo dallo spazio, il che significa la non esistenza di uno spazio in sè, amorfo, puro contenente. Le sue proprietà dipendono dalla distribuzione della materia, la quale da passiva è diventata attiva, da semplice contenuto costituente integrale.

L'equivalenza materia-energia, postulata da Einstein, amplia maggiormente il campo di azione della materia stessa, e le meccaniche atomiche sempre più sostituiscono alla concezione di una materia inerte ed isolata quella di una materia dinamica, di una materia-azione, legata da molteplici interazioni e relazioni, con tutto il cosmo. La materia è stata sostituita dal campo, elettromagnetico o di altra natura. Si è spezzata una unità e creato per l'atomo un universo, governato da leggi diverse da quelle che fino ad ora erano ritenute valide.

Le due teorie che hanno rivoluzionato la conoscenza sono, come noto, la relatività ed i quanta.

Il risultato negativo della esperienza di Michelson e Morley ha originato la relatività, ma la teoria, tranne questo punto di partenza, è una costruzione mentale, a priori, le di cui conclusioni e deduzioni hanno sempre preceduto la esperienza. E questa precedenza e le successive conferme sperimentali testimoniano circa la grande potenza costruttiva del genio di Einstein.

Tutt'altra è, invece, la situazione della fisica atomica. Qui, di norma, l'esperienza precede la teoria, la quale si modifica e completa via via che nuovi dati sperimentali impongono una revisione. E poichè il progresso sperimentale è rapidissimo e la massa dei risultati enorme, nuove ipotesi devono essere continuamente formulate dai teorici. Ne consegue una condizione bene lontana da un assestamento, se non definitivo, cosa impossibile nella scienza, almeno non eccessivamente dinamico.

La base della nuova meccanica è il campo. Campo che possiamo esprimere in formule e descrivere nei suoi effetti, ma che non sappiamo bene cosa realmente sia. E una interazione fra entità distanti (siano materiali, elettriche, od altre) che per necessità logica supponiamo consista nella variazione, che si trasmette con la velocità della luce, di un parametro secondo una legge che esprimiamo a mezzo dell'analisi senza per altro conoscerne l'intima natura. Esprimiamo e conosciamo solo una relazione. Da qui il predominio assoluto della matematica.

Malgrado che il prevalere del meccanicismo nel secolo scorso sia dovuto anche all'opera del Newton e dei grandi matematici suoi continuatori, l'origine prima della odierna teoria delle relazioni, risale allo stesso Newton, perchè il campo è stato creato, o scoperto, dalla legge di gravitazione e perchè è una conseguenza del campo la sostituzione della relazione all'ente.

Il predominio attuale della relazione nella fisica è bene chiarito nelle sue cause profonde dal Bachelard nel libro « Il Nuovo Spirito Scientifico » tradotto recentemente.

Nel lodare traduttore ed editore per l'iniziativa non si può mancare di osservare che l'edizione italiana esce a diciassette anni di distanza dall'edizione originale, e che di norma le traduzioni italiane dei libri più notevoli di critica scientifica e di alta cultura sono spesso sfasate, rispetto all'edizioni originali, in media dai dieci ai quindici anni. Il che certamente non giova alla nostra cultura.

Si tratta di un'opera filosofica, che è il risultato di un pensiero maturo ed originale. La lettura, malgrado la difficoltà dell'argomento, è piana e la mole contenuta. Sono 180 pagine senza l'introduzione. Ogni divagazione è evitata, quindi il lettore ha sempre presente il concatenamento esistente fra i vari problemi interessanti oggi la filosofia della scienza. Le quarantatre pagine di introduzione, divisa in paragrafi corrispondenti ai vari capitoli, sono di aiuto e di guida, pertanto il libro può essere letto con profitto e comprensione anche da chi non ha particolare competenza delle questioni di epistemologia.

L'esposizione è all'unisono con l'evoluzione stessa della fisica; ad un primo capitolo « I dilemmi della filosofia geometrica » segue un secondo « La meccanica non Newtoniana » sulla relatività. I tre susseguenti capitoli « Materia e radiazione - Onde e corpuscoli - Determinismo ed indeterminismo » seguono lo sviluppo della teoria dei quanta e delle meccaniche atomiche, che originati dai problemi derivati dall'interazione fra materia e radiazione, hanno nella fase successiva creato il dualismo onda - corpuscolo, il quale a sua volta ha portato alla negazione, per il microcosmo, del determinismo.

L'ultimo capitolo « Epistemologia non cartesiana » riassume e conclude.

Non potendo seguire l'autore nelle sue considerazioni e deduzioni, nè riportare, come sarebbe nostro desiderio, i paragrafi più meditati e significativi, ci limitiamo ad una rapida sintesi e ad alcune considerazioni circa il capitolo conclusivo.

La differenza fra la vecchia e la nuova fisica può anche essere sintetizzata dalla seguente frase: « Per la fisica classica la materia subiva l'azione, per quella attuale invece la materia crea l'azione o meglio l'azione la materia ». Giustamente osserva il Bachelard « all'antica argomentazione che sia impossibile immaginarsi il moto senza qualcosa che si muova, la microfisica sarebbe tentata di rispondere con la reciproca: non è possibile immaginarsi una cosa senza neppure una qualche azione di quella cosa ».

Si è passati dalla materia inerte alla materia azione. Ad una azione che penetra ed investe le più minute ed intimissime particelle considerate materiali, allontanandole sempre più dalla nostra intuizione diretta.

L'azione può solamente essere descritta, ossia espressa nella relazione matematica e non può essere isolata. Ne risulta che una particella elementare isolata non può sussistere. Mancando l'altro ente sul quale agire, l'azione stessa verrebbe a mancare e conseguentemente privata dell'azione, la particella svanirebbe nel nulla.

Non vi è quindi dubbio che l'epistemologia odierna sia non Cartesiana, se per Cartesiana si intende l'epistemologia che spiega il complesso col semplice e che considera semplici e di immediata comprensione gli elementi primi.

Nell'ultimo capitolo conclusivo l'autore così si esprime: « Ripetutamente, nel corso di questo libro, tanto nell'origine dell'ottica che alla base della meccanica, abbiamo visto sorgere l'idea dell'essenziale complessità dei fenomeni elementari nella microfisica contemporanea. Mentre la scienza di ispirazione cartesiana faceva molto logicamente il complesso col semplice, il pensiero scientifico contemporaneo cerca di leggere il complesso reale sotto l'apparenza semplice offerta dai fenomeni compensati; si sforza di trovare il pluralismo sotto la identità d'immaginare occasioni per infrangere la identità, al di là dell'esperienza immediata riassunta troppo frettolosamente in un aspetto d'insieme ». (pag. 181) e più oltre: « La scienza contemporanea si fonda su di una sintesi iniziale: realizza alla propria base il complesso *geometria-meccanica-elettricità*; si dispiega nello spazio-tempo; moltiplica i corpi di postulati; ripone la chiarezza nella combinazione epistemologica, non nella meditazione separata degli oggetti combinati. Sostituisce, in altre parole, alla chiarezza propriamente detta una specie di chiarezza operativa. Lungi dall'essere l'ente ad illustrare la relazione, è la relazione che illumina l'essere (pag. 185) ».

Il che è esatto e profondo e caratterizza perfettamente il nuovo orientamento del pensiero scientifico.

Ma il pieno consenso non esclude una osservazione. Se la concezione di spiegare e costruire il complesso a mezzo del semplice è oggi caduta, non è per altro stato annullato e superato l'aforisma di Cartesio esprimente l'impossibilità per la nostra mente di comprendare al di fuori della figura e del movimento. Al contrario, l'evoluzione stessa della fisica ed il predominio della matematica ce lo confermano.

Si deve anche aggiungere che quando il fisico vuole evadere dalla matematica e dalla relazione per aggrapparsi ad una qualche realtà è costretto a rientrare nel quadro antico e classico della figura e del movimento.

Otto Cuzzer

Gastone Bachelard: *Il nuovo spirito scientifico*, traduzione di Fortuna Albergamo, pagg. 217 - Laterza, Bari, 1951 - Prezzo L. 1100.

● La Giuria del Premio Letterario Venezia 1951 è stata così formata: Antonio Baldini, Mario Fubini, Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Giani Stuparich, Gino Tibalducci, Diego Valeri e Orio Vergani.

La proclamazione dei vincitori avverrà al Lido di Venezia la sera del 1° settembre p. v.

● E' apparsa la sesta edizione de « La filosofia contemporanea » di Guido De Ruggiero; edita da Laterza di Bari, in un unico volume di 554 pagine, anzichè in due volumi come la precedente.

La « Storia della filosofia » di De Ruggiero rimane ancora lo studio migliore di compendio filosofico che abbia oggi la cultura italiana.

«IL GIOCATORE» DI U. BETTI

La scena è divisa in due porzioni: quella superiore, per tutta l'ampiezza ma su di un piano arretrato, serve principalmente alla proiezione o evocazione del surreale; quella inferiore divisa in quattro scomparti di chiarissima funzionalità, e fronteggiata da una specie di passerella o luogo deputato, ove spesso avviene il raccordo tra il surreale e gli avvenimenti terreni che gli danno condizione e sviluppo. Si è rimproverato al Gassmann di avere aggiunto ai due scomparti centrali indispensabili, i due laterali rappresentanti le camere d'albergo delle donne, le quali, invero, in esse sostano senza apparente necessità per quasi tutta la durata dello spettacolo, quando non prendono parte al dialogo. Noi stessi avemmo un senso di disagio dalla dispersione di tanti elementi scenici; ma ciò che sul principio ci era apparso analisi inutile, a mano a mano che la commedia stringeva potentemente verso la sintesi finale, non soltanto ci si rivelò simbolo felice della convergenza e simultaneità di sette partecipazioni animate a quell'unica avventura umana su cui l'Autore ci chiamava a riflettere, ma ci costrinse a pensare quanto sarebbe stata più meccanica e ingrata qualunque altra soluzione comportante un andirivieni di personaggi vivi e di fantasmi, che non sarebbe sfuggito (ci pensino i critici e i registi che oggi *beccano* il Gassmann) alle beccate della platea. La pigrizia mentale, l'abitudine alle tre pareti, e il fastidio di ogni apparenza avanguardistica che sembri imposta con trent'anni di ritardo, ci facevano giudicare pacchiano, giovanile, intellettualisticamente pretenzioso ciò che, invece, a ragion veduta, risultava uno dei più interessanti artifici escogitati da regista moderno. Perciò, trascurando qualche riserva concernente particolari minimi, accettiamo la scenografia di M. Chiari e dei realizzatori L. Petrassi, A. e I. Valentini. Per l'intelligenza di ciò che segue, precisiamo che i quattro scomparti della porzione inferiore rappresentano, da sinistra, la camera di Piera, la stanza del cav. Pinci istruttore preliminare della giustizia umana, le camere di Ennio e di Alma. Niente impedisce di immaginare che anche la stanza del Commissario Pinci sia nel medesimo albergo in cui dobbiamo collocare le altre tre.

Ugo Betti

Al principio, nella porzione superiore della scena, in una stazione dell'Italia centrale sita presso la *linea gotica*, Ennio, appena giunto da Modena domanda al *Funzionario* quando riparta il primo treno per la città donde egli è appena arrivato. Se ne andrebbe subito?

Lo raggiunge l'avvocato Biuni: tutto è pronto e tutto bene avviato; si può sperare in una soluzione favorevole. Si recano insieme all'albergo, dove, di camera in camera, e nei modi soliti al Betti, si svolge un'inchiesta che si tende come elastico di fionda per proiettare un'anima fuori del finito.

Ennio, entrando nell'albergo, ha notato una grande poltrona rossa che gliene ricorda un'altra vista da fanciullo e rimasta poi sempre nella sua memoria: ivi talora sale dai recessi dell'immaginazione un solenne personaggio giudicante, siede sulla poltrona e parla. Per intendere questo fatto immaginativo-mnemonico, basterà riferirsi alla coscienza morale: poltrona e personaggi son due depositi fantastici che acquistano vita soltanto quando la coscienza intervenga a sollecitarli. Nell'economia del dramma, il personaggio prenderà il volto del funzionario-capostazione-cameriere d'albergo; un'invenzione suggestiva: le persone estranee alla vicenda di Ennio (appunto il capostazione e il cameriere), perchè non sia rotta l'unità psichica delle emozioni, assumono il volto e la funzione del personaggio che il protagonista porta dentro di sè dalla fanciullezza.

Ennio dichiara all'avvocato che non crede in Dio: noi pensiamo che non voglia credere in quel Dio che s'è costruito immaginativamente, depositario della giustizia ma non dell'amore. Dio è, per Ennio, il concetto limite e la massima amplificazione dell'idea di padre: ma si sa dalla psicanalisi che egli ha in sè quell'idea mortificata da un fatto specifico: una volta che, per bisogno di affettuosa espansione, aveva disturbato il padre, ne aveva avuto il corrispettivo del disturbo ma non quello dell'affetto: uno schiaffo. E quella mano che poi s'era levata spesso a carezzarlo, era la medesima mano che lo aveva colpito: mano forse giusta, ma non amorosa; Ennio s'è dunque sempre difeso da mani che si protendessero verso di lui. Ognun vede come si possa estendere e moltiplicare l'effetto di tal *complesso* nella vita e nelle convinzioni religiose del protagonista.

Se l'amore è causa di mortificazione e l'odio non è altro che un aspetto dell'amore, Ennio non ama nè odia: si difende coll'indifferenza, concepisce la vita come un gioco d'azzardo, vi partecipa con la freddezza che ritiene indispensabile a sfruttare bene le carte che ha in mano.

Fin qui, abbiamo illustrato soltanto poche battute essenziali. La vicenda che prende luce da esse, sarebbe un semplice fatto di cronaca. Alma, sorella di Iva moglie di Ennio, accusa il cognato di avere ucciso la moglie. Piera, innamorata delusa da Ennio, avvalora l'accusa di Alma. L'avvocato Biuni difende il suo buon cliente. Il cavalier Pinci istruisce la pratica che dovrà passare o all'archivio o all'esercizio pratico della Giustizia.

Ennio, collaborazionista compromesso, si era trovato nei pressi della linea gotica al momento dell'insurrezione partigiana: costretto a fuggire per sopravvivere, aveva tentato inutilmente di farsi seguire dalla moglie altrettanto compromessa. Iva era stata fucilata dai partigiani: dunque, quale può essere la responsabilità del marito? Alma lo accusa di avere provocato le condizioni per cui Iva non era potuta fuggire con lui. Con un facile interrogatorio, Ennio fa ammettere da Piera, che pure lo accusa, che nessun atto incriminabile a termini di legge è stato compiuto da lui: anzi, scopre che la responsabilità più grave è proprio di Piera. La pratica sarebbe chiusa, se le lettere della morta che Alma ha portato alla seduta, non rivelassero a Ennio le ragioni per cui, fuori d'ogni perseguibilità umana, egli, come Alma vuole, ha desiderato la morte di Iva.

Le lettere attestano devozione, ammirazione, amore infinito dell'infelice morta all'infelice vivo. Attestano, soprattutto, che nella passione della moglie c'era qualcosa di aggressivo che prima o poi avrebbe modificato la personalità di Ennio, integrandola.

Dal primo contatto con Iva, il *complesso* di Ennio, anzichè sciogliersi e sparire, aveva reagito come un organo gravemente ammalato al medicinale, dolendo di più. L'amore della donna, il calore di lei (che egli definisce in termini di fastidio se non anche d'orrore), la sua mite ma quasi inesorata presenza hanno compromesso il falso equilibrio del *giocatore*: egli, senza confessarselo, ha avuto paura; amando, avrebbe dovuto compiere uno di quei gesti che provocano sofferenza e mortificazione: si è difeso. Faceva parte della difesa il desiderio che Iva morisse? Poichè la responsabilità di Ennio, dinanzi agli uomini, è nulla, la coscienza morale ripropone l'occasione in cui egli, a tu per tu con il fantasma della moglie, deve definitivamente decidere. Decide per la morte. Con ciò il Betti ha voluto significare che nemmeno la coscienza può superare le imposizioni del subcosciente che abbia determinato una particolare personalità umana? Crediamo di sì, e se ne sembra molto avvantaggiato l'implicito richiamo alla comprensione e il riferimento al «nolite judicare» che infirma, per l'ex giudice Betti, tutta la giustizia umana. Nessun giudizio, infatti, sarà più spietato e severo di quello che l'uomo fa di se medesimo: come Ennio che, assolto dal cavalier Pinci, ascolta dal personaggio della poltrona rossa una condanna eterna.

E' singolare l'interpretazione che tutta la critica a noi nota ha dato di questo personaggio e della poltrona: Dio e il suo trono. Dunque il Betti non avrebbe il senso del ridicolo? Secondo noi, Dio è soltanto nello spirito di Ennio: è il bisogno di misericordia e di amore che egli non ha mai conosciuto nè attivamente nè passivamente. Quel dio in poltrona è coscienza condizionata dalla memoria di esperienze personali, è un padre severo, è la Giustizia concepita come aspetto univoco della divinità, che perciò sarebbe imperfetta e non divina, mancandole la misericordia. Di Dio è pieno tutto il lavoro, come ne sarebbe stata piena la vita di Ennio, se egli avesse capito che Iva gli apportava proprio il calore che fluidifica l'orgoglio trasformandolo in dignità umana, linfa senza di cui ogni creatura è sterile caprifico. E quando Ennio, nel finale, insegue ululando il fantasma della moglie, egli, falsamente innocente di fronte agli uomini, è salvo dinanzi a Dio, che non è il capostazione degli incubi rossi, non è in scena, non è in questo o quell'accusatore, ma proprio nell'accusato e nella sua certezza che la misericordia divina limiterà nel tempo e negli effetti quella giustizia che gli uomini aridamente intendono e teologicamente bestemmiano fine a se stessa. Dunque, non contro Dio, ma contro la concezione che egli e gli altri si son fatti di Dio, Ennio a un certo punto vaneggia e insuperbisce, riferendo l'antica favola che Dio voglia l'uomo come proprio avversario, e che l'uomo non ne abbia altri più degni di Lui. Poco dopo intenderà che non può essere un avversario. Colui che oppone ai colpi del forsennato, non la giustizia che li restituisce uno per uno, ma l'amore che li interpreta come altrettanto amore, perchè miserevoli manifestazioni di un bisogno inibito e pervertito.

•

Si vorrà sapere perchè le due donne vive si accaniscano contro Ennio. Di Piera si è detto. Alma, in un dialogo sottile, si scopre reduplicazione di Iva: vide Ennio per la prima; le fu tolto dalla sorella, e poi restituito attraverso le lettere che glielo hanno fatto conoscere e amare. Perduta la sorella, ha perduto il riverbero di Ennio: infuria per essergli vicina; perchè sia placata, basterà che Ennio la possegga nella stessa camera d'albergo: una deviazione non nobile nè necessaria, anche se psicologicamente accettabile. Meno accettabile, e proprio in sede d'arte, la figura dell'avvocato che, senza punto migliorare il senso dell'opera, ed anzi aggravandola di simboli e di scorie, si manifesta innamorato della morta e ne contende il fantasma e le memoria a Ennio.

Ma questa volta si può sorvolare sui difetti di un'opera del nostro massimo autore teatrale, perchè son difetti di costruzione e non di concezione; quando si sia aggiunto che all'azione partecipano il fantasma della moglie (ma soltanto perchè pensato da Ennio e dal Biuni), il capostazione in poltrona, la

(Continua a pag. 8)

Vladimiro Cajoli

«Il giocatore»: Benigni, Gassman, Albertini nel finale del 1° atto

LA RADIO

LA «FIERA» AL MICROFONO

La volta precedente abbiamo espresso il più vivo apprezzamento per l'istituzione, nel III programma, di numeri unici dedicati alle riviste di cultura. Ci siamo anche impegnati, un po' incautamente forse, a dire perchè ci paresse poco riuscita la trasmissione del primo numero unico dedicato alla Fiera Letteraria. Dunque, senza voler criticare la Fiera e nemmeno gli specialisti di radiofonia Rossi e Giagni che hanno «impaginato», ma soltanto per collaborare affinchè un'idea ottima abbia nel futuro le attuazioni migliori, esprimiamo oggi il nostro parere e invitiamo i nostri corrispondenti radiofonici a scriverci sull'argomento.

La sera del 15 aprile, con un'inversione del programma che ha fatto ritardare di ventisei minuti la parte più attesa, è stato trasmesso il numero dedicato alla Fiera. Questa prima osservazione non è suggerita da pedanteria; significa semplicemente che la Fiera ha perduto parecchi ascoltatori. Per esempio, tre amici che avevano acconsentito al nostro invito di seguire la trasmissione, per comunicarci poi impressioni e giudizi, hanno rinunciato all'ascolto perchè avevano, per le ore 22, impegni cinematografici. Sappiamo d'altro canto che parecchi ascoltatori abituali del III programma, lasciano l'apparecchio verso le ore 21,30, appunto per potersi recare al cinematografo; e i più non resistono a un ascolto che oltrepassi i sessanta minuti, essendo il terzo programma, come ognuno sa, molto serio, impegnativo e perciò pesante. Orbene, non ci sembra che la R.A.I. ponga sempre la parte più interessante della serata fra le ore 21 e le 22, e osserviamo che si dovrebbe oltrepassare questo termine per la trasmissione dei «piatti forti» soltanto se concorressero su altre reti cose di alto livello, presumibilmente atte a interessare il pubblico ristretto del III.

A proposito della Fiera, trascriviamo gli appunti vivi del momento. «Non si invoglia a leggere riviste culturali. Tutto è morto e incolore: complimenti, ringraziamenti, antologia di passettini, genericità che andrebbero bene (o non bene) per qualsiasi rivista, e che dunque non caratterizzano la Fiera distinguendola dalle altre. Si promette di dire come si fa un settimanale e poi non si dice affatto; si afferma che dà gran pena e fatica, e non si dimostra come; nè appare chiaro quali siano lo spirito informatore e le tendenze che animano direzione e redazione. A questo proposito, qualcosa è pur detta qua e là, ma non con il necessario rilievo. Cardarelli è quasi incomprensibile per ragioni timbriche: purtroppo si coglie una violenta contraddizione fra l'opinione da lui espressa su gli antichi e la necessità di riallacciarsi ad essi. Un esperto indovina che deve esservi stato un passaggio morbido e logico, ma l'ascoltatore normale non afferra il nesso.

Diego Fabbri comincia con l'impostare il suo discorso con un attraente senso di modernità rivoluzionaria «Come nasce la poesia», ma tronca subito, come strangolato dal tempo, e non scende alla dimostrazione di idee che hanno colpito più che convinto. Sorte non diversa, e sempre per difetto di tempo, tocca al Petroni.

Nella parte dedicata alle liriche, spicca, per qualità radiofoniche una pagina di Quasimodo alla madre: bella in assoluto, ma soprattutto (la nostra ricerca si svolge in questo senso) radiofonica.

Dal resto, la Fiera appare come una esposizione di manichini di cera e di glorie già consacrate, piuttosto che un organismo di ricerca e affermazione dei valori nascenti. In certi momenti (troppo lunghi) la trasmissione si riduce a un sommario o indice annuale, ispirato forse a errati propositi pubblicitari. Se ciò può servire alla consorella maggiore, ripetiamo che un numero è stato dedicato a Jahier (51), altro a Saba (45), a Papini (27), a Palazzeschi (13), a Barilli (6), a Dostojewskij (24), a Fabbri, Jouhendeau, Merton...

Perchè sono stati esclusi dalla trasmissione tutti i rubricanti? Alcuni dei quali valorosissimi e — come A. Fiocco per il teatro, il Perrini per la radio — fortemente orientati e orientatori. Essi avrebbero ravvivato il discorso, impegnandosi in temi di interesse immediato, manifestando preferenze e giudizi, mostrando insomma la parte più costruttiva del giornale.

Secondo noi, l'ossatura della trasmissione avrebbe dovuto esser costituita da ciò che la Fiera ha già fatto e da ciò che si propone di fare per la cultura italiana. La prima parte sarebbe stata facile e interessante, perchè la Fiera ha una storia di cui son vivi gli artefici. Angioletti, per esempio, più che con le poche parole in onore di Fracchia, e Falqui avrebbero potuto partecipare raccontando un passato letterario vivo e ben vivo, per simpatia o reazione, in molti di noi; avrebbero potuto polemizzare con i noti giudizi di Gramsci; dire come pensano che dovrebbe esser fatto tuttora il giornale; e l'odierna redazione avrebbe potuto rispondere a quali criteri, invece, voglia attenersi, con ciò mostrando la propria modernità di vedute.

La Fiera aveva una superiorità su tutti gli altri settimanali letterari che qui non ha sfruttato. Di ciò non si gioisce affatto come concorrenti, perchè quanto è perduto dalla Fiera è perduto da tutti noi».

V. Iacanda

IL PADRE DELLA SPOSA

Raccontare la trama di questo delizioso film è impresa ardua. Si può riassumere però in poche parole: i preparativi per lo sposalizio di una signorina appartenente alla media borghesia americana. Ma lo spunto è un semplice pretesto offerto ad una sceneggiatura ricca di annotazioni, che pur variando continuamente dall'umoristico al patetico, non perdono mai una delicata origine umana che le rende di una schiettezza e di un sapore che hanno giusta e facile presa sul pubblico, anche il più estetizzante.

Una ragazza vuol sposarsi e lo annuncia candidamente tra una portata e l'altra quando la famiglia è a tavola. I genitori ignorano completamente chi sia lo sposo prescelto. Da ciò, gustosissime scenette in cui si vedono i primi contatti con il fidanzato ormai per amore della figlia accettato ufficialmente, i sondaggi da parte del padre per conoscerne il carattere e... la situazione finanziaria. Ed ecco le visite in casa dei genitori del giovane. E poi le prime complicazioni riguardo al modo in cui sposarsi rispetto alle finanze del padre della sposa. Tutti sono d'accordo per un matrimonio intimo e improntato alla più opportuna semplicità; ma a poco a poco si accorgono che non si può fare a meno di certe cose in omaggio alle convenienze, come non si può non invitare Tizio perchè è amico del padre o Caio perchè è un personaggio influente. E come gli anelli di una catena, invito chiama invito e la compera di un vestito esige l'acquisto di un altro. Il corredo s'ingrossa. Il ricevimento, da intimo diventa ufficiale, e gli invitati crescono: sembra che uno abbia pochi amici, e ci si accorge in queste feste come l'amicizia dilaghi. E tanto dilaga in casa del padre della sposa, che esso è costretto a togliere i mobili, dietro l'imposizione di un direttore di cerimonie. Ci sono le prove della cerimonia nuziale in chiesa non meno complicate del ricevimento in casa, e in mezzo a tutto questo trambusto spuntano qua e là, ad accrescere l'agitazione, i crucci della sposina che non è d'accordo con il futuro marito sulla destinazione del viaggio di nozze, e credendo in questo piccolo conflitto di riconoscere nel marito un pessimo carattere, vuol mandare tutto a monte.

Naturalmente tutto si placherà, si arriverà anche alla cerimonia vera e alla partenza degli sposini per la luna di miele, mentre nella casa ormai vuota i genitori ricordano il loro matrimonio con un languido ballo danzato fra le «rovine» causate dagli invitati.

Film gaio, scorrevole su sequenze che si annodano e si snodano con una semplicità visiva che denuncia una proporzione accurata nella sceneggiatura e una felicissima vena nel regista che l'ha visualizzata. Si nota in questa fatica di Vincent Minelli un garbo e un ritmo che mai stanca e continuamente si rinnova per spunti e trovate che corroborano la tenue vicenda. Un dialogo brillante che gustosamente si alterna o completa le «impressioni» commentate dal padre della sposa (è lui che racconta in prima persona tutto il lieto avvenimento) e che si adegua con gusto e intelligenza alle immagini delle seguenze e alle situazioni dei divertenti personaggi. Su tutti domina la figura del padre e, attraverso di esso, Spencer Tracy. Questo grande attore dà sempre l'impressione che ogni parte, la più varia e complessa, sia stata scritta apposta per lui; eppure l'abbiamo ammirato in personaggi ben differenti gli uni dagli altri, l'abbiamo visto passare con disinvoltura dal drammatico al comico, senza per questo infirmare la credibilità di un personaggio. Ciò perchè alla base delle interpretazioni di Spencer Tracy v'è sempre una profonda e sincera umanità.

In questo «Padre della sposa» egli ha compendiato con felice intuizione psicologica le ansie di tutti i padri che si trovano in simile frangente. Con la serenità, la pazienza, l'arrendevolezza, maschera le sue preoccupazioni, i suoi spaventi e l'infinita tristezza di vedersi sostituito nell'amore della figlia dal futuro genero. Una recitazione piena e sfaccettata a un tempo, sempre semplice e di immediata comunicativa. Su Spencer Tracy si accentra tutto il film: egli è il protagonista assoluto, eppure non si può dire che sia un «mattatore», tanto è discreto e la sua interpretazione appare leggera e fluida come la sceneggiatura. Gli sono a fianco la dolce Joan Bennet, moglie tenera e madre preoccupata delle convenienze, ed Elisabeth Taylor, la sposina che provoca tutto quel trambusto e che, questa volta, appare, forse in virtù del vestito bianco, più deliziosa che caramellosa.

Leonardo Cortese

● E' uscito il primo volume pubblicato in quest'anno dalla Casa Editrice Nistri-Lischi di Pisa: «Cultura letteraria contemporanea» di Claudio Varese. Il volume consta di circa trenta saggi in cui l'A. definisce la fisonomia di alcune personalità della coltura letteraria contemporanea, dal Tommaseo al Panzini, da Palazzeschi e Bacchelli a Pratolini e Moravia, fino alle ultime espressioni della letteratura italiana.

NOVITÀ IN LIBRERIA

UNA STORIA DELLA SECONDA GUERRA

Negli anni ancor vicini, tra il fuoco tambureggiante delle due opposte propagande di guerra ricordiamo d'aver anelato al giorno in cui si sarebbe conosciuta intera la verità su quella storia che andavam vivendo e soffrendo; il giorno in cui avremmo potuto apprendere non ciò che noi o altri « desiderava che fosse », ma « ciò che veramente era », o era stato, in quel turbinoso periodo. Questa storia del *wie es eigentlich gewesen*, cioè secondo la definizione di Ranke la Storia senz'altro, si comincia a scrivere e conoscere ora almeno sotto uno dei suoi aspetti, il militare, che come costituiva allora il più vistoso e insieme il più urgente e materiale aspetto della guerra, così oggi può dirsi l'unico di cui si può trattare ormai senza tendenziosità e reticenze, come di eventi veramente conchiusi e contemplabili a distanza con serenità; mentre la storia politica e diplomatica del passato decennio troppo si continua nel travagliato presente, e si colora delle sue agitate passioni, per consentire una trattazione altrettanto obbiettiva e serena. E', questa, materia tuttora incandescente, è storia ancora in atto. La seconda guerra mondiale come puro fatto militare è invece, essa sola, materialmente conchiusa fra il 1939 e il '45; e perciò la sua trattazione spicca per serietà e conclusività tra l'immensa letteratura memorialistica, apologetica, polemica e di propaganda fiorita sulle rovine dell'immane cataclisma, come spiegazione e giustificazione del passato, ma anche ahimè come ipoteca e preparazione del torbido avvenire.

Una tale sintesi critica di storia militare del secondo conflitto, dopo le prime frettolose cronistorie o esposizioni meramente divulgative, ci è stata in questi giorni offerta da Guido Gigli, un distinto studioso che spazia disinvoltamente dalla storia del tardo impero romano alla contemporanea, con speciale preferenza per la storia dell'arte della guerra, quella *Kriegskunst* che ha avuto in Delbrück, Kromayer e altri Tedeschi i più competenti e appassionati cultori. Chi prenda in mano questo nutrito volume or ora edito dal Laterza (*La seconda guerra mondiale, 1939-45*) è bene sappia in anticipo ciò che vi troverà e non vi troverà, a scanso di malintesi e di delusioni: vi troverà la più compiuta, informata, robusta esposizione d'insieme dei fatti militari, dalla fulminea campagna polacca del settembre '39 all'agonia del Giappone nell'estate del '45, troncata dalla bomba atomica, attraverso tutte le drammatiche fasi del sessennio che vide la Germania avanzare di vittoria in vittoria, per poi retrocedere da Stalingrado e el-Alamein di disfatta in disfatta sino alla nibelungica catastrofe finale. Questo fluire e rifluire dell'onda, che fu la nostra passione di uomini liberi in quegli anni già per tanti dimenticati, è seguito dal Gigli non nei mille particolari analitici, ma in una visione sintetica e complessiva, nella impostazione e svolgimento dei grandi piani strategici, nell'apprestamento e potenziamento dei mezzi tecnici (armi, complessi organici, approvvigionamenti, sistemi di offesa e difesa), che spiegano dal lato militare la grandiosa alterna vicenda di quel conflitto. Le folgoranti vittorie tedesche in Polonia, in Francia, nei Balcani, il lungo dissanguamento della *Wehrmacht* nelle campagne di Russia, il *Blitzkrieg* giapponese in Estremo Oriente e lo strenuo, tenace rimontare della china da parte degli Alleati sino al concentrico stritolamento degli aggressori in Europa ed in Asia, appaiono qui nella loro logica sequenza strategico-tecnica, in una concatenazione di causa ed effetto forse anche troppo rigida, che ci mostra ogni evento quasi necessaria matematica conseguenza dei vari fattori tecnici che lo hanno determinato: così la vittoria tedesca in Francia, frutto della nuova strategia offensiva dei mezzi blindati, lo esaurirsi dell'offensiva contro la Russia per la crisi di rifornimenti e di respiro strategico dell'attaccante dinanzi all'uso combinato dell'arma spazio e della tempestiva controffensiva sovietica, il crollo del Giappone per il mancato collegamento strategico della sua guerra nel Pacifico con quella dell'Asse in Europa, e per l'errato concetto della « difesa perimetrale », incapace a contenere la superiorità aeronavale americana, riguadagnata in un biennio di accanito lavoro dopo Pearl Harbour. Noi non siamo critici militari, e non possiamo dire dal punto di vista strettamente tecnico se e quali osservazioni possan farsi alle singole diagnosi del Gigli, nei vari capitoli di questa sua storia. Ciò che ci preme di rilevare è che essa è storia vera, tucididea indagine di cause ed effetti, sforzo di interpretazione e non supina se anche colorita esposizione dei fatti accaduti. Nessuno potrà contestare a quest'ora il titolo, il metodo e il valore di storia.

•

Vera storia com'essa è, pur non è *tutta* la storia della gran conflagrazione. Quando il Gigli conclude il suo capitolo sulla fine della guerra in Europa con il giudizio: « la Germania aveva perduto per mancanza di una visione intercontinentale e oceanica del conflitto, per non aver sfruttato tempestivamente sul piano della tecnica la sua superiorità scientifica fondamentale, per deficienza di una strategia appropriata ai nuovi materiali e al nuovo personale, per avere, sopratutto, violato le leggi della solidarietà umana », noi sentiamo a queste ultime parole illuminarsi il sottile disagio che talvolta ci si insinuava nell'animo, alla lettura di questa così dotta e serrata trattazione. Il disagio nasceva da ciò stesso che secondo la nostra osservazione iniziale costituisce la forza e l'attendibilità dell'opera del Gigli, l'essersi essa consapevolmente ristretta al lato puramente militare della seconda crisi mondiale. Noi tutti che quella crisi soffrimmo, e per cui resterà forse la esperienza fondamentale della nostra vita, abbiamo collaudato in essa l'ovvia verità che una guerra non è solo un fenomeno militare, ma una crisi politica, etica, economica, di costume, che investe intera l'esistenza degli individui e delle nazioni. E mai ciò fu tanto vero come in questa « guerra di religione », di cui la susseguente evoluzione e involuzione mondiale sembra oggi avere alterato ai nostri occhi le genuine sembianze, riconducendola al tipo di un mero confronto di potenza; eppure noi ricordiamo che non fu questo soltanto, ma vi confluirono motivi ideologici, morali e religiosi, di formidabile peso, senza la cui valutazione una storia di quel conflitto riuscirebbe altrettanto incompleta quanto una che volesse prescindere dalle sue vicende militari. Sì, la Germania perdè sopratutto per aver violato le leggi della solidarietà umana, coalizzando contro di sè in un impeto indomito di resistenza il mondo intero, libero e in parte anche non libero, ma animato da amor di patria e da una sentita ideologia di giustizia sociale, di fronte alla più spaventosa negazione della moralità e del libero arbitrio umano che una criminale follia tentava imporre dal centro dell'Europa sul mondo; e il Giappone crollò per aver voluto realizzare il proprio imperialismo sfrenato col più cinico sprezzo di ogni lealtà e decenza internazionale, con sistemi in pace e in guerra barbarici e brutali; non soltanto dunque esse caddero, Germania e Giappone, per non esser giunte in tempo ad applicare le formule atomiche, o non aver costruito abbastanza sommergibili e portaerei. Come non col solo pane vive l'uomo, così non con le sole armi, e siano anche le più spaventosamente distruttive, si fanno e si vincono le guerre; e voglia il cielo che non se ne debba rinnovare l'esperienza. Ma se tale esperienza si rinnoverà, e noi con ogni probabilità vi spariremo dentro come individui, spariremo con questa fede, che non sarà solo l'arma tecnicamente più potente ad assicurare la vittoria finale al vincitore, ma il più alto ideale umano, pur con l'orrore che l'ideale debba ricorrere ad armi micidiali per difendersi ed affermarsi.

Tutto ciò non pretendiamo minimamente di scoprire e rivelare all'amico Gigli, o a chicchessia. L'abbiamo ricordato quale sincera reazione psicologica a questa eccellente storia militare del recente cataclisma, auspicando ad essa quella più delicata, complessa e difficile integrazione della storia etico-politica, che oggi, come dicevamo, è ancor ardua impresa a scriversi, ma che non disperiamo di leggere un giorno, magari ad opera di uno studioso così acuto e coscienzioso come il Gigli stesso.

Francesco Gabrieli

IL PALAZZO DEL BANCO DI ROMA

Chi percorre, venendo da Piazza Venezia, la via del Corso, incontra subito, sul lato sinistro, tre imponenti e insigni palazzi: prima quello Bonaparte, poi il Doria e terzo il Palazzo del Banco di Roma. Una assai diffusa e accurata storia di questo palazzo, dove dal 1908 ha la sede il Banco di Roma, è stata pubblicata da Alessandro Bocca, in ricca veste tipografica per i tipi di Staderini (1). Il Bocca, rifacendosi *ab initio*, ci dà interessanti notizie archeologiche sull'area dove ora sorge il palazzo e sulle vicessitudini urbanistiche della zona fino agli inizi del settecento, quando Livio de Carolis, un fortunato ciociaro di Poli, preso da un sogno di ricchezza e di potenza, scelse la località tra San Marco e i Trinitari, acquistando vecchi fabbricati, per costruirvi un palazzo che gareggiasse con quelli vicini. Architetto fu un allievo del Fontana, il romano Alessandro Specchi; la decorazione pittorica interna è opera dei migliori artisti che allora lavorassero a Roma e fu anche arricchita con acquisti di opere tratte da altri palazzi.

Il sogno del de Carolis fu breve perchè morì nel 1733 e la sua morte segnò il principio della lenta discesa della sua famiglia.

La vera vita di questo palazzo, più che ai suoi possessori, è dovuta agli affittuari: prima con l'Abate de Canillac, diplomatico presso la Santa Sede e l'Architetto Ferdinando Fuga, poi con don Gaetano Boncompagni Lodovisi, principe di Piombino cui seguirono il Cardinal Vitaliano Borromeo e il conte di Kaunitz ambasciatore presso il Sacro Collegio, durante il conclave da cui uscì eletto Clemente XVI, poi con il Cardinale de Bernis, ministro di Luigi XV e Luigi XVI, con questo il palazzo entra nella storia d'Europa.

Il fior fiore della società europea oltrechè la migliore società romana, frequentarono i vasti e lussuosi saloni, aperti dal Cardinale come scriveva un suo ospite « à toute l'Europe ».

Con il trionfo della Rivoluzione e con la morte del de Bernis (1794) il palazzo passò in proprietà al Marchese Giacomo Simonetti ed eredi per tornare centro di feste e banchetti con gli ambasciatori di Luigi XVIII e Carlo X tra i quali il Visconte di Chateaubriand, fino a quando, nel 1831, l'Ambasciata Francese si trasferì al Palazzo Colonna in Piazza SS. Apostoli. Da quella data il palazzo entra in una fase di penombra e di silenzio e, dopo esser passato attraverso vari proprietari, nel 1908 fu venduto da don Ignazio Boncompagni Ludovisi, principe di Venosa, al Banco di Roma che lo fece trasformare dal Piacentini e vi aprì i propri uffici nel 1912.

Da allora « non più le ondeggianti portantine per « la scala a lumaca », ma i rapidi ascensori in moto continuo, non più le penne d'oca di Chateaubriand, disputate dalle sue ammiratrici, ma le macchine da scrivere con il loro incessante ticchettio — insieme con tutte le altre macchine che contano, che calcolano, che stampano e fanno mille altre diavolerie — non più torce e candele dalla guizzante luce calda e suggestiva, ma accecanti fulgori elettrici che investono brutalmente stucchi e pitture.

Il Palazzo che per due secoli « accolse tra le mura meditazioni ed astuzie di diplomatici, alate fantasie romantiche, pazienti studi di dotti, e che ricorda al vivo avvenimenti e personaggi importanti della vita di Roma dal '700 al '900, è oggi più che mai un ardente crogiuolo di attività dedicate a ricostruire pazientemente la economia italiana ».

Impassibile a tanti eventi e a tanta storia, testimone e custode di essa, rimane nel lato meridionale del palazzo, sulla Via Lata, quasi nume tutelare dell'edificio che vide sorgere e della zona che da lei prese il nome, l'antica fontana del Facchino, da cui scorre, da quasi trecentocinquant'anni, l'acqua di Trevi.

Alessandro Bocca dedica giustamente a questa fontanina un gustoso capitolo. La tradizione popolare la attribuì nientemeno che a Michelangelo e i poeti la cantarono. Armando Fefè, uno dei più noti poeti contemporanei della nostra Roma, non vuol credere alla tradizione e muta la figura del Facchino in quella di un oste e la smaschera così:

« St'amicu che se fa chiamà « facchino »
faceva, invece, l'oste
e fregava le poste
mettenno l'acqua ar vino.
In fin de vita se la vide brutta
e disse ar Padreterno:
« Signore, si me salvi da l'inferno
l'acqua vennuta la riverso tutta! »
Mbè, so' quattrocent'anni e ancora butta.

La monografia di Alessandro Bocca porta un prezioso contributo alla conoscenza della vita e della società di Roma dal settecento al novecento. Scritto con nitido stile, con commossa passione di amatore delle cose romane e con impegno di studioso, il volume (per cui deve esser fatta lode al Banco di Roma di averlo promosso e curato) è diviso in dodici capitoli, ognuno dei quali è corredato da numerose note esplicative e ad esso aggiungono pregio le nitide illustrazioni, che riproducono rare e interessanti stampe dell'epoca, e le tavole fuori testo del pittore Dottarelli.

Elmo Paci

(1) Alessandro Bocca: *Il Palazzo del Banco di Roma*, Staderini, 1951

« SANGUE REALE » DI SINCLAIR LEWIS

Nella collezione del « Ponte » Mondadori presenta, arricchito da dieci disegni di Guttuso, l'ultimo romanzo di Sinclair Lewis, « Sangue reale », che, a qualche mese dalla morte dello scrittore americano, può costituire occasione per un discorso meno frettoloso e per una rilettura più attenta delle sue opere.

Nato nel Minnesota nel 1885 e premio Nobel per la letteratura nel 1930, il Lewis morì a Roma lo scorso gennaio: da qualche anno infatti, viveva in Italia, nella campagna toscana, presso Firenze. Era un uomo alto ed asciutto che rivelava subito nella costituzione e nei tratti la sua origine anglo-sassone; faceva vita ritirata e tranquilla, riceveva pochi amici, usciva il pomeriggio per lunghe passeggiate nei dintorni e certo somigliava o si lasciava confondere per uno dei tanti stranieri taciturni e scontrosi, e forse stravaganti, innamorati del dolce paesaggio di Piero della Francesca come del panforte di Siena. E forse qualcuno avrebbe giurato che portasse in tasca anche il baedeker, ignorando che quel distinto signore era invece uno scrittore, e tra i più rappresentativi della letteratura del suo paese, e tra i più caustici.

Il Lewis per mentalità e formazione appartiene a quella schiera di narratori americani che potremmo dire europei o europeizzanti, e che da Anderson e della Stein, per non dire di Dreiser europeo anche di sangue, sino a Wilder e oggi a Truman Capote, costituiscono come un filone a parte, nella produzione sanguigamente realistica della narrativa americana. Sicchè anche per questo è facile che oggi i lettori, o per lo meno i più giovani tra questi, non abbiano di lui un ricordo preciso e puntuale come per un Caldwell o un Cain. Eppure più di costoro il Lewis fu tipico rappresentante della società che lo espresse: e basti citare per tutti il titolo di quel suo libro famoso, « Babbitt », che è diventato oggi il simbolo della mentalità media americana ammalata del complesso del *confort* a tutti i costi e vittima della sua civiltà, delle sue istituzioni, della carne in scatola, delle varie « selezioni » e del Coca Cola: un libro che costituì non soltanto uno dei più grossi successi librari, ma fu rivelatore e anticipatore d'una crisi che ancora oggi esiste, irrisolta intimamente quanto più esteriormente appagata.

Certo, « Babbitt » è anche il più felice risultato della produzione del Lewis: dove l'elemento satirico e quello moraleggiante si equilibrano perfettamente nella cadenza strettamente narrativa della vicenda e la sostengono. Mentre altre volte il Lewis si fece troppo prender la mano dal proprio intento satirico, come in Anna Wickers (storia d'una « suffraggetta » americana), conseguendo sproporzioni nel ritmo e talvolta appesantimenti nella forzatura dei vari caratteri.

Ma « Sangue reale », pur con la sua impostazione polemica tipica, come s'è visto, dello scrittore (è ancora un romanzo che agita il problema dei negri in America), è un'opera felicemente costruita e risolta, e ha due personaggi, il protagonista e sua moglie, vivacemente rappresentati.

Neil Kingsblood è ancora un esponente di quella media borghesia di laggiù: professore e decorato dell'ultima guerra, marito e padre esemplare, pago di una vita forse un poco monotona ma solidamente incanalata nei binari d'un « menage » al quale la stima del paese, il conforto degli amici, l'affetto dei familiari, fanno da degno contorno.

Un po' per curiosità scientifica e un poco per gusto, un giorno, sollecitato da un'informazione paterna per la quale scorrerebbe nelle sue vene qualche goccia di sangue blu, egli inizia delle ricerche sulla genealogia della sua famiglia. Le scoperte avvengono sempre per caso e quando siamo indirizzati ad altri obiettivi: Colombo intendeva trovar le Indie e ci dava l'America; Fleming attendeva ai suoi studi sui batteri e scopre la penicillina; Neil crede di trovare sangue reale, nelle sue vene, e invece vi trova qualche goccia di sangue negro: un suo antenato è Xavier Pic, negro al cento per cento.

Su questo avvio, Sinclair Lewis costruisce la sua storia, o meglio la storia di Neil che dapprima cerca di rifiutare una tale costatazione, si ribella all'evidenza dei fatti, poi vi si assuefa, comincia a considerare sotto altro aspetto i negri (i « nigger ») a frequentarli, sino a sentirsi nascere dentro l'orgoglio d'avere una goccia di sangue negro, e ad essere coinvolto in un seguito di avventure più o meno drammatiche.

Con una prosa nervosa e sottile apparentemente pacata e svagata ma talmente acre e sempre, comunque, sostenuta di *humour*, l'autore muove il protagonista del suo romanzo nei viluppi della vicenda seguendolo quasi affettuosamente. In vari episodi, in talune pagine, ritroviamo il miglior Lewis: una serena discorsività, una rara aderenza e fedeltà al linguaggio e alla classe media americana, una capacità d'interpretazione di certi umori tipicamente « made in USA », come una dolente immagine d'un mondo, tanto più viva e sucosa quando più nascosta dietro le lenti d'una assorta ironia.

Michele Prisco

IL BRAVO RAGAZZO

Piace ad Antonio Greppi ispirarsi, di tanto in tanto, alla sua famiglia nella creazione delle sue opere. Così è per « Il bravo ragazzo », il libro di cui vogliamo parlare, così fu per « Infanzia sul Lago ». Li conosciamo tutti perciò i Greppi, ormai: a cominciare dal bisnonno Garibaldino; amabili ma coraggiosi, composti ma estrosi, generosi e leali; una di quelle famiglie che diffondono calore e simpatia. Ma nei libri di Greppi non c'è ostentazione di virtù famigliari, solo una profonda sincerità e tenerezza per i suoi parenti più prossimi e per gli amici anche; le cui figure, spesso appena abbozzate, sono ritratte con vivezza ed umanità, elevata a volte alla potenza del simbolo. Questi simpatici diari del nostro autore, non si esauriscono, come per altri scrittori, nella analisi del proprio io o dei personaggi rievocati; analisi eseguita spesso dagli stessi con preziosità di termini e musicalità del periodo e con intransigente egoismo. L'animo dell'individuo, nelle opere di Greppi, noi vediamo sempre in rapporto con il resto del mondo; in questo ultimo libro specialmente in quella universalità che è la sola universalità concreta « (per usare una espressione del Flora), perchè in ogni creatura, dice il Greppi, nasce e muore, soffre e sogna la stessa umanità ». E altrove: « Avevo vicino il Vangelo e mi trovai con gli occhi interessati sulla pagina che racconta di Gesù nell'orto di Getsemani, poco prima della cattura. Immaginai che anch'egli si fosse liberato da quella mortale tristezza nella mistica immedesimazione con tutte le creature della terra. Eppure davanti ai suoi occhi l'ombra della croce già segnava l'orizzonte ». Lo stesso bisogno di aderenza al mondo umano suscita nell'Autore quello di avvicinamento alla natura esterna, per un istintiva necessità di espansione dello spirito. Pagine vivamente comprensive della bellezza del mondo, in cui l'uomo ritrova con commossa meraviglia le proprie orme e il riflesso dei propri sentimenti, ci dà il Greppi in questa sua opera: « Bellissimo era il mattino ma pensieroso, come se dalle vecchie architetture della città e da tutte quelle gondole esalasse l'uggia del tempo e la fuliggine invisibile della storia. Con entusiasmo liturgico direi, l'autore ci presenta ariose trasparenze mattinali, sul mare, dove le vele « morbidamente » se ne vanno alla deriva; o accesi paesaggi nel sole di mezzogiorno, la cui voce è quella delle campane.

Ma il precipitare degli avvenimenti nella catastrofe dell'ultima guerra, turba la bellezza della vita (sia pure difficile durante il fascismo) dell'autore accanto ai figli. E il dramma intimo e quello dell'umanità, sono vissuti in tutta la loro potenza, con un pathos profondo e dignitoso. Epici avvenimenti di questo ultimo decennio sono colti e illuminati in questo libro, in tutta la loro tragicità: uomini politici di oggi, o morti per le loro idee, amici di fede del Greppi, acquistano nel volume una calda, umanissima fisionomia; ma su tutte e su tutti, due grandi passioni, ugualmente vissute dall'autore, ugualmente sofferte: il figlio e la Patria.

Lo scrittore socialista, per per principio condanna la guerra e solo in funzione di riscatto dei popoli l'ammette (v. pagine rievocative della guerra '15-'18), deve sacrificare proprio alla guerra il suo figlio diletto, il « bravo ragazzo », a cui il libro è dedicato. Chi abbia saputo comprendere, attraverso la lettura di questo volume, quale posto la generosa creatura ventenne avesse nel cuore del padre, non può non commuoversi notando la semplicità pudica della rievocazione: « Non sapevo più pensare e nemmeno piangere. Il mondo era un'altra cosa, ormai ». Un solo grido di dolore nel libro, ma tanto più toccante per questo: quando un compagno del breve esilio in Svizzera dice al Greppi che il figlio è ferito in Italia, ed egli intuisce che invece è morto.

E. Parone

Antonio Greppi « *Il Bravo Ragazzo* » . Casa Editrice Cenchina.

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

ESAME SENZA PROGRAMMI

Dell'interesse che il problema « esame » riveste in questa vigilia di sessione 1950-51 sono indizio le sempre più frequenti note, proposte, osservazioni di cui si fanno, ecc. sulla stampa, scolastica e non scolastica, insegnanti e studiosi.

All'argomento dedicano la loro attenzione sul n. 4 della « Rassegna della Istruzione Media » di Ezio Chiorboli (Scrutini, giudizi o voti?), sul n. 11 di « Scuola e Vita » Giacinta Pesce (Ancora dell'esame di Stato) su « Cronache scolastiche » Pietro Scotti e A. Ceroni: ho citato solo articoli che ho sottomano; ma in realtà l'interesse e l'intervento alla discussione sono molto più vasti.

Ci si chiede anzitutto: programmi di insegnamento o programmi d'esame? C'è chi sostiene con calore di convinzione il programma d'insegnamento, affermando che il programma d'esame è nè più nè meno la « distruzione della scuola »: infatti, essi dicono non senza ragione, se si stabilisce un programma d'esame tutto l'insegnamento si trasforma, fatalmente, e si pone in funzione dell'*esame*, sì che tutto quanto non rientri nella stretta e misurata economia dell'esame sembra superfluo. Decadimento, si dice ancora, fatale perchè la cultura, è sì disinteressata, ma l'esame è interessato, e come, avendo conseguenze di natura economica non indifferenti. Ed è quindi naturale che l'economia (interesse) prevalga sulla cultura e sulla formazione (disinteressate).

•

Dal canto loro i sostenitori del *programma d'esame* con altrettante buone ragioni, si mettono dal punto di vista del candidato e ragionano come ragiona il prof. Chiorboli nel suo citato articolo: « Essendoci troppi esaminatori che, se un esaminando non sa quelle due o tre minuzie e non le snocciola con quelle tali frasettine, stupiscono come se cascasse il mondo, così che il disgraziato ruzzola *illico et immediate* fra i reprobi, verrebbe la tentazione di benedire i programmi d'esame e più ancora d'invocarli con la specificazione delle domande e delle domandine, catechisticamente, pena la testa dell'esaminatore che sconfina e la nullità dell'esame. Perchè gli esami, novanta volte su cento, sono tirati via ch'è proprio una tristezza a pensarci: numero di nozioni, anzi di nozioncine, non saggio d'intelligenza. Quando mai da noi si faranno *esami senza programmi*, vale a dire su testi non studiati già *ex professo*, ma all'improvviso? esami d'intelligenza, non di malinconico mnemonismo? Ma qui risorgerebbe la domanda ben sconcertante: ci sono molti oggi esaminatori che saprebbero assolvere un tale compito sia per doti superiori d'ingegno e di cultura sia per virtù di sensibile e profonda umanità? E un'altra domanda ancor più sconcertante: che cosa ha fatto, che cosa fa lo Stato per avere professori e giudici simili? Interrogativi che spuntano invano e tosto ricadono con grande pena ».

Dunque il programma d'esame sarebbe l'unica ancora di salvezza per difendere il povero candidato dell'incapacità dell'esaminatore. Incapacità di cui abbiamo le prove più ampie, fatte per esperienza diretta: e questo senza dir male di nessuno: chè altro è essere ottimi conoscitori di storia o di chimica o di filosofia ed altro è essere buoni esaminatori di queste materie. Quante volte non si è assistito al tormento del povero candidato contro cui s'appuntava il dispetto dell'esaminatore *esteta* perchè non sapeva esprimere in termini a lui grati le bellezze di non so quale minore del cinque o seicento; quante volte il filologo puro non stava a limare quel povero candidato sugli antenati del Leopardi o su certe allegorie dantesche. La conclusione di tutto questo poi non era se non una constatazione: che il nostro esaminatore non studiava il « valore » del candidato ma lo « commisurava » a se stesso. Questo anche, forse, perchè non aveva mai pensato che potessero esistere « unità di misura » che non fossero proprio le sue personali convinzioni.

Questa inettitudine valutativa divenne orgia pazzesca e scatenata coll'*esame di stato*, nel quale si concentrò tutto quello che di più assurdo di più inconcepibile di più inumano si poteva raccogliere. Una prova che era nata sotto il segno di un compromesso di politica scolastica che si giustificava in funzione di un riconoscimento di maturità, che si proponeva di effettuare una selezione dei migliori è in realtà finita per costringere i disgraziati giovani all'ammasso più caotico di notizie, nozioni, minuzie di cui il candidato deve rendere conto a sei commissari, ciascuno dei quali non sarebbe probabilmente in grado di sostenere una sola delle prove in materia diversa da quella da lui professata.

Tutto questo è ben altra cosa dall'*esame di maturità* vagheggiato da Benedetto Croce, per cui gli alunni addirittura si presentavano a sostenere la prova senza un preciso programma, sulla base di una *conversazione* da cui veramente risultasse una formazione, una maturazione, una capacità. Che cosa è diventato questo esame nella sua pratica attuazione? Ecco cosa dice a questo proposito l'articolo di G. Pesce, già citato: « Almeno per la preparazione l'esame di stato fu la più inumana e brutale rassegna di cognizioni che sia mai stata richiesta a scolari. Solo coloro che diedero l'esame allora sanno quale era il peso di quel carico di mnemoniche cognizioni che ciascuno doveva portare sulle spalle. Nei programmi d'esame, prova di cultura, c'era tutto lo scibile umano.

Riferirò qui, per coloro che l'avessero dimenticato e per coloro che non l'hanno mai saputo, qualche parte dei programmi di Maturità Classica pubblicati nel B. U. 7 novembre 1923, n. 50, solo in parte più tardi modificati. Comincerò da una materia che oggi non è considerata principale nel Liceo Classico, dalla Storia dell'Arte. I termini erano questi: *dal periodo paleocristiano ai nostri giorni*. Faccio grazia dei nomi degli artisti, perchè altrimenti l'articolo risulterebbe troppo lungo: riferirò invece qualche brano delle « Avvertenze »:

« Gli scopi che si propone l'insegnamento della Storia dell'Arte sono: la conoscenza delle grandi civiltà artistiche e il raffinamento della conoscenza estetica. L'esaminatore si accerterà quindi se lo scolaro ha conoscenza della storia del gusto comune agli artisti (architetti, scultori, pittori, tessitori, vetrai, miniatori, incisori) d'una data epoca... ».

« Ripeto: le opere che si dovevano conoscere andavano dal periodo paleocristiano ai nostri giorni, senza contare il periodo classico il cui studio era aggregato a quello del Latino e del Greco ».

« Dalle *avvertenze* intorno all'esame di Storia (*Dai regni romano-barbarici alla guerra mondiale*): « pare inutile raccomandare che non si scambi lo schematismo del programma d'esame con schematismo della preparazione, la quale dev'essere ampia e particolareggiata ».

Chi sa che cosa siano questi programmi dove tutti devono sapere e rispondere su tutto, comprenderà anche perchè, alla fine, selezione non ci sia e il *caso* regni sovrano nelle promozioni e nelle valutazioni. Si finisce cioè per non distinguere più *fra i valori*, onde la sfilza di *sei* può essere persino il frutto di fortunosi salvataggi che partono dai quattro e dai cinque.

Io, personalmente, sono convinto che la causa di tutto questo è duplice: dipende cioè e dal sistema, che è assurdo, di concepire l'*esame di maturità* come un *concorso alla maturité*, escludendo perfino l'esaminatore-insegnante interno, sospetto di connivenza e di indulgenza con gli alunni; e dipende dal fatto che gli insegnanti non hanno effettivi e obiettivi criteri di valutazione, non sono cioè tanto capaci *esaminatori* quanto sono buoni insegnanti o valenti uomini di cultura.

In questa situazione è difficile proporre rimedi: se non forse uno solo e radicale: quello cioè di polarizzare l'esame di maturità su gruppi di due o tre materie (corrispondenti un poco ai gruppi di facoltà affini); e, soprattutto, di escludere un programma vero e proprio (che trasformerebbe la scuola in un corso di preparazione sui manualetti); accettando per contro il principio di vedere *come* l'alunno ha assimilato e sentito il contenuto dell'insegnamento nel corso di scuola secondaria; onde controllare non se egli conosca le date di storia o le formule di chimica, ma se abbia acquisito la capacità critica e l'attitudine personale che gli consentano di *orientarsi* a cercare e le date di storia e le formule di chimica. Non quindi il *metro lineare* delle nozioni, ma un'unità misurativa tridimensionale della effettiva capacità intellettuale, culturale, critica.

Ci sono in Italia esaminatori che stano in grado di esaminare in questo modo? Io credo di sì: l'unico problema è quello di sceglierli dove ci sono. E state certi che si può fare un magnifico esame di latino o di greco anche senza aver presentato filze di autori o di capitoli interpretati col traduttore interlineare.

Giovanni Gozzer

● Durante i lavori di scavo eseguiti a Parma è venuta alla luce una tomba gotica del VI secolo avanti Cristo.

La tomba contiene uno scheletro e un prezioso corredo di oggetti, tra cui una grande fibbia circolare in oro con granate e lamine puro oro.

● Si sta allestendo nelle sale dell'antico Convento delle oblate, a Firenze un nuovo « museo preistorico » che conterrà manufatti, resti fossili e oggetti dell'età della pietra e di quella dei metalli.

Vi saranno pure custodite le preziose raccolte che attualmente trovansi presso l'Istituto di Paleontologia umana.

Janine L. (14 anni): Disegno spontaneo

I DISEGNI INFANTILI

nelle ricerche di F. Minkowska

Nel settembre scorso si inaugurava a Parigi il Congresso Internazionale di Psichiatria ed in quella occasione la Sorbonne ospitò un certo numero di disegni presentati dalla dottoressa Minkowska.

Tutti sanno con quale particolare interesse si seguano da un tempo a questa parte, le manifestazioni creative dell'infanzia. In Svizzera, in Francia, in America ed anche in Italia, numerose mostre hanno portato a contatto del pubblico, la freschezza immediata e la poetica ingenuità di un racconto, di una impressione o di una fantasia tracciata dalle inesperte mani del bimbo. Ma pochi sanno che di recente e soprattutto in Svizzera e in Francia, l'interesse per queste manifestazioni si è decisamente spostato da un piano estetico ad uno scientifico, in una analisi sempre più approfondita delle ragioni segrete che muovono tutto il mondo intimo del fanciullo a manifestarsi alla luce. La scienza e l'arte si sono date la mano ed un vastissimo orizzonte si apre ora dinanzi alla lettura attenta dei colori e delle forme che potranno portare, con lo sviluppo di nuovi metodi terapeutici ed educativi, innovazioni profonde nel campo della pedagogia.

Jules (16 anni): Disegno libero

Già, precedentemente, nel 1949, Madame Minkowska aveva presentato 200 disegni infantili in una mostra tenuta presso il Museo Pedagogico di Parigi, pubblicando una guida-catalogo illustrato, dal titolo indicativo:

« Da Van gogh e Seurat ai disegni infantili - Alla ricerca del mondo delle Forme » Possiamo in questo, trovare la storia delle sue esperienze.

Nel 1945 si riunivano a Zurigo rappresentanti di vari paesi per studiare il modo di portar soccorso all'infanzia vittima della guerra. Le autorità pedagogiche di Zurigo avevano, fra l'altro, organizzato una mostra di disegno infantile. Si trattava, per la maggior parte, di disegni fatti da piccoli ebrei perseguitati di paesi diversi. Si voleva evidentemente studiare l'effetto dei traumi psichici in fanciulli normali. E fu così che accanto alla parete riservata ai bimbi felici della Svizzera, sfuggiti agli orrori della guerra, dove i colori ridevano nel sole, nelle casette accoglienti, fra fiori, alberi e facili sentieri, Madame Minkowska vide disegnarsi tutto il vuoto desolato, il senso di smarrimento indicibile, le tinte cupe, le linee contorte del dramma vissuto. Più di tutte le parole, quel linguaggio fatto di segni, quel mondo di forme, raccontava il dolore, lo spavento, la tristezza degli orfani e dei perseguitati. Ella ci racconta di essere stata affascinata dai disegni di un fanciullo dell'Europa centrale, che si era rappresentato, piccolo, con braccia e gambe rudimentali, al centro di una grande foglia ed era senza limiti il senso di smarrimento e di solitudine che lo circondava, come nel secondo disegno dove il piccolo aveva disegnato i suoi cari, separati, con le braccia pendenti, impotenti contro il destino. Nel disegno libero invece lo si vedeva sempre minuscolo ma ben piantato sulla prua di un grande battello e si provava un senso di sollievo nel vederli trovare un punto di appoggio.

Ora F. Minkowska conosceva l'origine fortuita dello studio del disegno infantile di cui parla Mme Morgenstein nel suo libro « Psicanalisi infantile » esponendo il caso di un fanciullo muto da quattro mesi per cui si era stati per così dire obbligati a ricorrere alla matita e al disegno, per comunicare con lui. Ma i disegni venivano valutati solo dal punto di vista del contenuto e qui appunto diverge l'analisi della M.

Attraverso i suoi precedenti studi su Van Gogh e procedendo nelle analisi del Rorschach, fatte con metodo nuovo, ella è riuscita a delineare con sempre maggior precisione ed evidenza, due modi diversi di visualità: la *visualità definizione-razionalizzazione* e la *visualità-sensorialità* che si oppongono come possono opporsi le opere di Van Gogh e di Seurat. Dal contenuto, al linguaggio ella è arrivata ad impadronirsi delle forme rivelatrici. Esaminando pazientemente e con rigoroso metodo scientifico serie di disegni provenienti dai vari orfanotrofi ed Istituti di Francia, ha potuto constatare il ripetersi di certi motivi nei tipi di una stessa categoria: il bisogno di legar tutto, la famiglia intorno alla tavola o i familiari che si tengono per mano, le figure in moto, dei sensoriali; il distacco, la separazione, braccia e gambe immobili e piccoli dettagli precisi, negli altri. Su questa via si è insistito nel dare sempre gli stessi soggetti: Io, La Casa, La Famiglia « Le bonhomme », il Disegno libero. E a poco a poco ci si è resi conto del perchè l'albero è cupo, curvo o lontano, perchè il sentiero sale e discende, è retto o tortuoso; e i colori, accanto alle forme hanno anche essi rivelato la loro funzione come i simboli e le parabole vissute; ponte, piano che sale, mulino a vento, montagne aguzze. A questa appassionante ricerca Mme M. è stata mossa dall'ansiosa necessità di trovare, in ogni tipo, le risorse naturali a cui appoggiarsi per aiutare a superare il triste isolamento della schizofrenia o l'esplosione collerica della epilessia, presenti in gradi vari, anche se minimi in tutti i fanciulli, anche normali. Salvaguardarli. E' il verbo adoperato da lei, perchè, a parte i traumi derivati dalla guerra, innumerevoli sono i fanciulli che soffrono per incomprensione, per smarrimenti dovuti all'ambiente familiare: genitori che divorziano, perdita dei propri cari; ed essi non aspettano che di essere aiutati.

Nella sua casa, al Boulevard Montparnasse, Mme M. mi mostra gli ultimi suoi disegni; quelli che dagli orfanotrofi le hanno mandato in dono a Natale, quelli raccolti dalle insegnanti elementari, quelli della sua nipotina perchè Mme M. è anche una piccola nonna dai capelli bianchi.

Ne prendiamo uno a caso. E' il capitolo di una storia: Janine, 10 anni, basso, note gaie, casette bianche con tetti rossi, erba disegnata a tratti verticali; gli alberi fanno da bordo e seguono il movimento dell'insieme. Sono gli stessi segni rivelatori che improvvisamente ritroviamo nei quadri di Van Gogh. Così è trovato il legame che unisce il grande maestro alla ignara fanciulla di tipo sensoriale. I disegni seguono Janine per tre interi anni. Ancora gli alberi sono turbinosi e si piegano verso la casa. C'è un piccolo battello su un mare oleoso, un sole lacerato da nuvole; piani divisi: in basso vita, fiori, in alto, una linea dura di montagne. Sono i due elementi in lotta dentro di lei. E, a volte, gli alberi si fanno ancora più pendenti, le case si sono attaccate alle montagne, le macchie rosse rivelano collera finchè, finalmente, nel Natale del '46, la piccola offre alla sua Direttrice un disegno dove tutto è più sereno e calmo; i colori sono più delicati, la casetta è verticale ed ha il suo piccolo tetto rosso, gli alberi sono distanziati, il sentiero porta alla casa. Ancora un passo avanti e la Janine di 14 anni disegnerà uno straordinario disegno col simbolico ponte che unisce due rive. Il ponte di Van Gogh, la via, il punto di incontro. « Je l'ai sauvée! » dice Mme M. E ci si sente commossi come davanti a due occhi di bimbo spenti da un male duro, che a poco a poco ritrovano luce e innocenza. E si diventa ansiosi di imparare a decifrare questo segreto linguaggio che può pescare negli angoli più intimi della psiche umana. Janine, per quel suo spiccato senso del colore è stata indirizzata verso lo studio della « Broderie artistique » ed avrà il suo lavoro e il suo domani.

Il catalogo è esteso. C'è la storia di tanti altri fanciulli: Giuseppe, Edmondo, Marianna, Marcello e Giulio sono stati messi a raffronto. Marcello, nove anni, tipo sensoriale; Giulio 16 anni, tipo razionale, orfani entrambi. La prova del Rorschach rifletteva, per quest'ultimo

Jules (16 anni): La mia famiglia

astrattezza, immobilità, simmetria, piccoli dettagli; per l'altro, risposte concrete, affettività, dettagli presi dal mondo circostante. Il piccolo Marcello ha avuto padre e madre uccisi dai tedeschi e li disegna, minuscoli, dietro un banco visto attraverso le grate di una prigione, la sua mamma, con i capelli tutti in disordine. Nel suo grande bisogno di affetto cerca di appoggiarsi e legarsi al mondo che lo circonda e la sua casa è disegnata da un lato del foglio, con piccoli alberi intorno, cancelli protettori e vetri alle finestre; in un altro disegno è ancora lui, piccino piccino, lungo un viale fra l'erba, che solo solo cammina, coraggiosamente cammina! Sarà questo suo calore e questo suo desiderio di appoggio ad

(Continua a pag. 8)

Paola De Martino

Van Gogh - Il Pont-levis Arles 1888

HONEGGER AL ROGO

In un articolo apparso nel primo fascicolo di « Olimpia » — giornale dei concorsi musicali olimpionici di Salisburgo — Bruno Walter riferisce di quel giovane pieno di entusiasmo, il quale aveva organizzato, a New York, un referendum, ponendo a tutti i musicisti di fama la domanda: « Che cosa è musica ».

« Le risposte, che pervennero da diverse parti — scrive il celebre direttore di orchestra — e che mi furono rese note, mi parvero alcune di esse del tutto false, altre insufficienti. Per mio conto non risposi, perchè me ne ritenni incapace ».

Affermazione, questa, non del tutto sorprendente e che, pertanto, va intesa con una certa discrezione. Il Walter infatti, per giudicare insufficienti o senz'altro false quelle risposte sulla essenza della musica, una sua propria concezione al riguardo doveva pur averla, ma con ogni probabilità era riluttante a manifestarla nel timore che anch'essa dovesse apparire falsa o insufficiente. In questa reticenza, comunque, possiamo cogliere la vera sostanza del problema se ammettiamo che possa essere stata dettata dalla contestazione, sia pure implicita, della caducità e della contingenza delle forme che l'arte è quasi costretta a rivestire, nel corso della sua evoluzione, in contrasto col concetto mitico e categorico che ciascuno si è fatto di essa. Si ripete, cioè, in arte, almeno nelle formulazioni programmatiche, ciò che in forma più banale avviene nella vita di tutti i giorni: chi è bruciato dal sole rimpiange i rigori del gelo invernale, e chi è assiderato sogna l'impossibile ristoro della canicola. Allo stesso modo, in arte, il rinnovamento si attua per esigenze contrapposte allorquando un vieto formalismo ha reso stanca e decadente una formula espressiva, fosse anche questa la più perfetta e la più suggestiva.

Così si spiega, agli inizi del nostro secolo, la cosidetta estetica del circo o del bar americano, bandita da Jean Cocteau come reazione al debussismo invadente. « Troppe nuvole, — diceva lo scrittore — troppe onde e troppe ondine, troppi profumi nella notte: noi abbiamo bisogno di una musica sulla terra, una musica di tutti i giorni ». Una musica, cioè, meno estetizzante e più primitiva, meno sacra e più profana, meno obbediente, persino, alle sacrosante regole dell'armonia e più ricca di libertà; una musica anarchica, insomma, come quella già in atto ad opera dei componenti il parigino « Gruppo dei Sei », i quali se da un punto di vista formale non hanno mai fatto opera collettiva, hanno però indubbiamente sentito, tutti indistintamente, la comune esigenza di una maggiore semplicità artistica.

Perciò non fa meraviglia trovare in mezzo a questa compagnia d'iconoclasti e di plebei per elezione, un aristocratico dell'arte ed un poeta ricco di squisita sensibilità musicale come Arthur Honegger, anche lui sdegnoso di ogni torbido sentimentalismo e di ogni forma morbosa e dissipata di sensibilità. Abbiamo qui una personalità viva e interessante, un artista che sembra non dar peso al proprio talento, ma anzi lo guarda con un distacco assolutamente spregiudicato e più spesso se ne vale col giusto dell'avventura e del gioco.

Tutto ciò ha indotto il Parnain a vedere nel musicista due distinte personalità: una del « lirico a cui è gradito espandersi in canti di voci multiformi, a volta osannanti, a volta smunte di malinconia e penetranti con movimento di alate dolcezze o di desolate nostalgie »; l'altra del « musicista che rimane al di qua della cristallina espressione; a cui è di peso il fardello musicale onusto di espedienti e di buona tecnica, per il quale l'ingegno costituisce fine a se stesso e si esercita esclusivamente nel metter su, pietra su pietra, una costruzione fatta con l'avanzo dei triboli tecnici di tutta una generazione ».

Si tratta, indubbiamente, di una distinzione esatta che trova la sua giustificazione nelle opere stesse del musicista; ma se in quel particolare mondo sonoro, quasi svuotato di ogni contenuto artistico, vogliamo cogliere anche l'onesto e sincero travaglio dell'artista che vuol raggiungere un suo proprio linguaggio espressivo, assolutamente libero e originale, noi ci accorgiamo che quella distinzione si dissolve da un punto di vista meramente psicologico. Più che di evoluzione, infatti, nelle opere di Honegger, bisogna parlare di liberazione, di uno schiudersi del talento poetico che l'artista sacrificava spesso a presupposti di ordine polemico. Donde il succedersi mutevole e vario delle sue opere.

Bisogna inoltre tener conto della preoccupazione fondamentale di Honegger, che fu quella di distruggere, in sè e negli altri, la vana e presuntuosa convinzione che l'artista fosse rispetto agli altri uomini qualcosa di eccezionale, di venerabile: un profeta di una nuova religione venuto in terra semplicemente a « miracol mostrare ». In un'intervista, raccolta da Maurice Brillant all'indomani della prima esecuzione dell'oratorio « Le Roi David », il musicista infatti dichiarava: « Io faccio comodamente a meno di teorie. Io amo la musica, ecco tutto, e aggiungerò che amo tutta la musica che mi sembra buona. Io non mi chiedo se una musica è alla moda per concedermi il lusso di ammirarla. Vorrei semplicemente essere un onesto artigiano della musica, che fa il suo mestiere con coscienza. E' necessario ridar valore all'idea di mestiere, che è stata troppo dimenticata, e persuadersi che l'artista, divenuto troppo orgoglioso stimando se stesso, con troppa disinvoltura, un essere del tutto eccezionale, è o deve essere essenzialmente un artigiano ».

Da questo modo di intendere l'arte discende tutta la più valida e convincente produzione dell'Honegger; una produzione che assume finalmente una sostanza classica, non per virtù di un ritorno ad astratti e fermi modelli, ma per un esatto e audace trasferimento, nelle più moderne strutture sonore, di un vigoroso mondo spirituale e di una larga e profonda vita poetica.

E possiamo anche comprendere, allora, la venerazione del musicista per Giovanni Sebastiano Bach, che egli assumeva a suo più grande modello, e la sua grande ammirazione per Riccardo Wagner, nel quale egli vedeva il prolungamento del classicismo, di quell'arte, cioè, profondamente musicale, eretta da Bach e Beethoven.

Naturalmente questo classicismo, che si arricchisce di un fascino mistico e attinge la sua maggiore perfezione in una straordinaria purezza musicale e poetica, è frutto di un duro travaglio, o meglio di una purificazione dei mezzi espressivi raggiunta sui « triboli tecnici ». Più che di una doppia personalità, nel musicista, si potrebbe perciò parlare di un cammino irto di ostacoli percorso dalla musicalità di Honegger per raggiungere la sua espressione più limpida e naturale.

Si potrebbe dire che Honegger, come la Giovanna d'Arco del suo più grande oratorio drammatico, ha esitato dinanzi alla fiamma incandescente che si sprigionava impetuosa dalle profondità più nascoste della sua anima; ha avuto paura. Poi la fiamma ha investito ogni cosa ed ha dato veste di splendore ad un corpo musicale che sembrava freddo e spoglio di poesia.

Dante Ullu

GLI «EROI» DEI GRECI

(Continuazione della 1ª pag.)

Sparta, in Arcadia, in Epiro, in Etolia; Penelope in Arcadia, e così via. In altri casi l'indizio ci è dato dalla connessione nei culti e nelle feste, di un eroe con una divinità: Saron con Artemide, Ifigenia con la Dea di Brauron, Telmesso e Iacinto con Apollo, Euristeo con Atena, Cleobis e Biton con Era... E poi ancora Eretteo talora distinto, talora identificato con Posidone; al pari di Agraulo e Atena; di Artemide e Callisto; di Afrodite ed Arianna; di Tlepolemos ed Helios...

Ma come un Dio poteva discendere ad eroe? Per gran tempo ha dominato l'ipotesi, che gli eroi siano ipostasi, ossia sdoppiamenti delle divinità, in quanto un epiteto divino, ad esempio Licurgo per Apollo, finì per essere considerato come Dio a sè. Ma, se pure tali sdoppiamenti in un certo numero di casi avvennero: perchè l'essere-epiteto divenne un eroe, l'altro restò divinità? Bisogna dunque allargare l'indagine a più vasto problema.

Quando i Greci, in più ondate di età diverse, scesero nell'Ellade, portarono con sè gruppi di culti comuni; ma poi, vivendo in cantoni separati, differenziarono i loro Olimpi, come i dialetti, le tendenze, i costumi: dove adottando vecchie divinità pre-greche, dove creando nuove figure locali, connesse con un fiume, un albero, un monte, uno speco, una roccia. Ma poi, a questa tendenza differenziatrice, ne seguì una opposta, col sorgere in Asia Minore ed in Grecia di federazioni sacrali, e poi anche di Stati di una certa estensione, che strinsero nuovi legami tra le genti prima staccate, imponendo ai Greci il concetto della loro unità etnica. Su questa base sorse spontaneo il sincretismo religioso: per cui da una miriade di esseri divini, vennero a prendere rilievo poco più di una dozzina di Dei maggiori, venerati e ammessi da tutti: sia che fossero comuni fin da principio, come Zeus; sia che più nomi diversi, relativi tutti ad un appariscente fenomeno celeste o terrestre: il sole, la luna, il vento, il mare, il fuoco, ecc., si prestassero ad una identificazione ovvia.

Ma, di fronte ai pochi Dei, per cui le identificazioni ed equiparazioni di forme, nomi e miti locali si imponevano, molto diverse erano le condizioni della grande maggioranza: antichi Dei pastorali, quasi caduti in dissuetudine, per il modificato genere di vita, col fiorire dell'agricoltura; divinità del tutto locali e di culto ristretto, che già altri Greci ignoravano; antiche figure divine pre-greche, o di una stirpe ellenica poi soppiantata da migrazioni successive, fossili di una civiltà caduta; infine ipostasi divine, formatesi nelle singole regioni. Si trattava dunque di tanti Dei locali, secondari, non venerati dalla maggior parte dei Greci, per cui era naturale che finissero per scadere a semidei, perfino per quel popolo che continuava a venerarli. Ciò accadde pure per Eracle e per Asclepio, non considerati Dei dai poemi omerici; e per Dioniso, detto eroe nell'« inno delle donne elee », conservato da Plutarco. Talvolta l'essenza divina di qualche figura locale riuscì a mantenersi presso il popolo di origine, specie quando, come per Eretteo di fronte a Posidone, se ne tentò il sincretismo con una divinità maggiore; ma per lo più la *deminutio capitis* fu inevitabile, e il Dio divenne eroe, anche in patria. E poichè nella maggioranza costoro erano figure ctoniche, le spelonche ad essi sacre si trasformarono, nell'opinione popolare, in tombe di eroi.

Altre concause contribuirono a questo fenomeno, a cominciare dalla formazione e diffusione, nella Ionia, dell'epica omerica; i cui aedi furono portati a considerare semplici eroi tutte le figure mitiche non venerate come divinità nella Ionia: e la loro classifica divenne poi canonica, dovunque l'epica si divulgò. D'altronde colla teoria della origine divina dei monarchi, ogni famiglia regia si fece risalire ad una divinità, e per analogia altrettanto fecero le famiglie nobili, le fratrie, le tribù, le città, ecc., favorendo sempre più l'umanizzamento di molte divinità. Così pure, se la discesa in terra, come eroi, di molti personaggi mitici in origine celesti, favorì la formazione dei canti epici, che ne fusero le vicende con quelle umane; d'altra parte l'epica stessa, con questa mescolanza, e col far intervenire spesso in terra sotto sembianze eroiche gli Dei superi fondamentali, contribuì a rendere più stabile quella degradazione ed umanizzazione.

Infine agì un motivo, diremmo, dogmatico. In epoca classica i più dei Greci credevano gli Dei immortali: dunque quelli di cui si mostrava la tomba, difficilmente potevano essere Dei. E tuttavia per alcuni di essi l'essenza divina pareva così evidente, che si inventarono dei coonestamenti: e di Menelao si disse che, già sepolto a Terapne, fu portato nelle Isole Fortunate; dei Dioscuri ch'erano stati riconosciuti appresso come divinità, o che erano vissuti a turno sopra e sotto la terra; di Eracle, arso sull'Eta, ch'era stato riconosciuto Dio; di Anfiarao e di Trofonio, che non erano morti, ma quello rapito dal fulmine, e questo inabissato vivente. Così le « tombe » di alcuni eroi si ritrasformarono in spechi ctonici. In ordini di idee consimili trovano la loro spiegazione le notizie dell'*Odissea*, dell'*Etiopide*, e delle *Opere e giorni*, su la lontana Isola dei beati, Leuce, o sulla Pianura elisia, dove confluiscono le anime degli eroi.

Luigi Pareti

IL GIOCATORE

(Continuazione della 5ª pag.)

stazione come simbolo vivo di una partenza risolutiva compare anche, sullo sfondo, il tracciato luminoso di un bivio), si intenderà quale impegno lo Autore abbia richiesto al pubblico e agli attori. Questi hanno perfettamente capito, dando un'interpretazione soddisfacente (ottimo il Gassmann: Ennio; quello, non sapremmo dire. Se mai, capirà perché il Betti, che da tempo sostava al suo bivio, ha ormai intrapreso il cammino che gli si conviene: depurato e chiarito il proprio mondo spirituale, fortemente ancorato a un'eticità che qui raggiunge la maggiore saldezza, potrà semplificare l'offerta drammatica.

A tal proposito ci domandiamo: che cosa significa quell'orologio fermo per tutta la durata del dramma? Perchè il *Funzionario* sollecita Ennio appena giunto, a ripartire? L'azione successiva è immaginata? è consumata dal protagonista in pochi attimi di riflessione? Ennio si sdoppia? Egli sa che va a subire un'inchiesta, ma sa anche che deve interrogarsi principalmente da sè; poichè il dramma ha il carattere di un incubo e di un dialogo interiore, si può credere che il protagonista, per lo *choc* determinato dal semplice arrivo in quella stazione, si esamini, si confessi, si giudichi e riparta subito: il corpo, a subire la solitudine terrena divenuta ormai punizione; l'anima, a ricercare quella della moglie troppo tardi capita.

Ma questa oscurità non disturba; è l'atmosfera connaturale al dramma che si svolge in una coscienza prima torbida e poi volontariamente data alle fiamme con tutte le scorie, nel grande incendio finale onde vediamo illuminato il teatro italiano dei nostri poveri giorni.

(Interpreti *Iva*: Edda Albertini; *Alma*: Vivi Gioi; *Piera*: Elvi Lissiak; *Ennio*: V. Gassmann; *L'avvocato*: V. Sanipoli; *Il cavalier Pinci*: C. Polacco; *Un funzionario*: C. D'Angelo).

Vladimiro Cajoli

I DISEGNI INFANTILI

nelle ricerche di F. Minkowska

(Continuazione dalla 7ª pag.)

aiutarlo, ma bisogna dargli modo di esprimerlo e andargli incontro.

Giulio è il tipo razionale opposto. La sua famiglia perduta è ritratta con figure staccate, senza volto, le gambe pendenti, senza vita. Rappresenta se stesso dietro una scrivania con tanti libri e tutti i particolari sono precisi. Anch'egli è senza volto, ma si sente che le sue risorse intellettuali, chiaramente visibili, lo aiuteranno. E sappiamo oggi, che egli ha trovato il suo volto di uomo, attraverso le lettere in-temperamento collerico, violento, esplosivo. La Direttrice voleva mandarla via dal Foyer di Soulins, ma la M. insiste perchè la tengano ancora; nei suoi disegni ella ha visto che ci sono delle risorse in lei, bisogna aiutarla a trovarle. Ecco i motivi ricorrenti: il sentiero che sale, il sole, il cielo pieno di nuvole, a destra, montagne cupe; inviate all'orfanatrofio dalla Palestina in cui annunzia che nonostante la sua giovane età è stato accolto nell'aviazione.

Si potrebbe continuare a lungo. Linee e colori: esseri che cercano di ricostruire il sentiero interrotto, un piccolo sentiero che salga verso una casa dove si possa entrare e fermarsi.

Non si può negare l'influenza che può avere sul piano educativo una tale ricerca. Accanto al medico, il maestro, dovrà estendere il campo della sua opera e precisarlo. Si dovrà sempre meno lavorare su una base di intuito di cui non tutti sono egualmente dotati e poggiare piuttosto su dati precisi che faciliteranno i risultati concreti. La psicologia avrà trovato nelle risorse creative del fanciullo, così intese, nuova terra fertile per seminare. Già in Francia si promuove, per ora individualmente, ma con ogni aiuto da parte degli organi interessati, la raccolta dei disegni indicatori, passando dai casi limite ai casi più normali. La rivista « L'âge nouveau » rileva come questo secolo abbia, malgrado tutto, il merito di essersi molto occupato dell'infanzia, di questa infanzia che ha tanto sofferto nel corpo e nello spirito per colpa degli uomini adulti e ringrazia tutti i fanciulli perchè essi stessi ci hanno insegnato a vedere, essi che hanno il diritto di essere aiutati ad imparare il duro mestiere di uomini. Per questo Mme Minkowska ha dedicato il suo catalogo al piccolo palestinese che costruisce la sua casa tra il cielo e la terra, alla sua piccola Marianna che nel momento dell'angoscia cerca un appoggio accostando all'albero la sua sconvolta; a Janine che costruisce un ponte tra le due rive opposte. « Ils ont réalisé, en s'exprimant dans leurs dessins, *la rencontre* sous le ciel clément de la France ».

Quella *Rencontre* che ha un valore umano e morale profondo perchè è il segno dell'intesa, dell'amore tra gli uomini, della volontà di vivere al proprio piccolo posto nel grande mondo dei vivi.

E' per questo che Ramuz dice che il fanciullo e il poeta come il fanciullo e l'artista pittore, ascoltano le stesse voci e, come possono, le ridicono. Sta a noi riceverne il messaggio e per la via che essi stessi ci indicano muovere loro incontro.

Paola De Martino

NOTIZIARIO

● E' uscito il primo fascicolo (IV serie) di « Momenti di poesia » redatto a Torino. L'editoriale dichiara che la rivista non sarà un'antologia, ma accoglierà solo liriche e saggi orientati secondo gli intenti della redazione. Questo primo numero contiene liriche di Accrocca, Baglio, Bettelli, Garrone, Landi, Luisi, Monterosso, Jahier.

● L'Inaugurazione della Mostra del Tiepolo a Venezia, già precedentemente annunciata per il 3 giugno del corrente anno, è stata protratta al 16 giugno, per evitare la coincidenza di tale avvenimento con le Elezioni Amministrative indette tra la fine di maggio e i primi giorni di giugno.

● E' apparso un rapporto sui sorprendenti effetti ottenuti con il brillante farmaco Terramicina nella cura della frambesia, una malattia tropica molto diffusa, nel primo numero del nuovo periodico medico « Antibiotics and Chemotherapy » or ora apparso negli Stati Uniti.

Il rapporto clinico menziona i risultati di un programma di ricerche sulla terapia con Terramicina, iniziato un anno fa dai Dottori Elmer H. Loughlin e Aurele A. Joseph all' « Experimental Yaws Center of the Inter-American Cooperative Health Service » a Gressier in Haiti.

Sebbene la frambesia non sia una malattia venerea, viene causata da uno spirocheta conosciuto col nome di « Treponema pertenue », che paralizza e disfigura le sue vittime.

Nella cura di un tipo della malattia conosciuta col nome « Crab Yaws », i Dottori Loughlin e Joseph riferiscono che « l'attività della Terramicina non è eguagliata da nessuno degli altri antibiotici da noi studiati o osservati ».

Impiegando la Terramicina localmente sulle ulcere abbastanza profonde per attaccare i tendini e le ossa, i clinici hanno notato: « Il miglioramento era tanto rapido, che eravamo d'opinione che questo antibiotico non avesse soltanto un effetto antibatterico ma che possedesse anche un fattore favorente la topica rigenerazione del tessuto ».

La terapia sistematica associata alla terapia topica ha accomplito la guarigione in un numero di casi, che prima si dovevano considerare disperati.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI «IDEA»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 19 – ROMA, 13 MAGGIO 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 61906

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

DELLA CIVILTÀ

Monologo di Le Corbusier su d'un album di Scribner a New York «*The magical City*»: «*Je réfléchis, je discute avec moi même, je corrige: la catastrophe féerique*». E' ormai tempo di rifiutarsi alla catastrofe. Io accuso. Anche se potente e fastoso di seducenti luci, il trasferimento oltre Atlantico della civiltà occidentale è stato in larga parte, dispersione ed inquinamento, e questa nostra frantumata umanità si ricostituirà soltanto se *oseremo* richiamarla alla validità istituzionale del suo primo porsi proprio qui, in questo bacino orientale del Mediterraneo, ove convergono i tre continenti antichi. Non so se nella dottrina dell'etnolisi di A. C. Blanc possa esservi una giustificata interpretazione dell'affievolimento culturale di una civiltà dilungatasi troppo dalla culla euroasiatica del suo procombere originale. Certo questa nostra cultura, da parecchi decenni, segue un continuo processo di disintegrazione e di disgregamento, ed oggi a questa disintegrazione e dispersione solo una potente scuola si oppone integralmente: la scuola del materialismo dialettico, capace di affrontare in pieno e risolvere, a suo modo, ogni problema, dal dato biologico al fatto politico, dal conoscitivo al tecnico, dal sociale all'artistico.

La prassi e la morale del comunismo hanno una tale efficacia che stanno conquistando i popoli di ogni stirpe. La filosofia del materialismo dialettico è stata infatti capace di impadronirsi efficacemente e normativamente di leggi che gli occidentali vanno disperdendo nel relativismo, nel contigentismo, nel fenomenologismo e nel convenzionalismo. Ricordiamo la vecchia battaglia di Lenin, «*Materialismo ed empiricocriticismo*», libro grossolano ma profondamente vero.

Noi avremmo avuto sottomano un altro e ben più potente strumento di ripresa in sintesi, ma non siamo stati capaci di usarlo validamente. E' molto probabile che saremo chiamati a rispondere di questa nostra ignavia di operai pigri ed inetti a svolgere il compito che ci era stato affidato nell'economia generale della vita di tutta l'umanità. Siamo oggi ancora in tempo per osare la nuova apertura? Occorre rispondere di sì. E perciò rifiutiamo, anche davanti al dilagante americanismo, quel generico *esprit de démission* ch'è proprio degli europei d'oggi dimentichi di se stessi.

La ripresa, in sintesi di civiltà, dei dati fortemente dispersi di quella che ormai, descritta e discussa innumerevoli volte, è stata chiamata crisi della nostra epoca, sarà tutt'altro che facile e ovvia, ma il «contrappeso alle forze distruttive può ritrovarsi solo nei supremi valori etici e metafisici» (J. Huizinga). Ora, questi supremi valori non possono essere ritrovati se non nell'affermarsi di una verità assoluta ontologica, termine di riferimento a tutte le approssimazioni e relatività umane.

Anche i valori etici non sono riconoscibili se essi non derivano da una eticità assoluta. Se la morale della società o dell'uomo singolo non è il parziale adattamento di un principio assoluto di bene, essa diventa soltanto costume, comodità e conformismo.

Perciò la formazione di tutto questo non può che essere metafisica. Se i bonzi della cultura italiana non hanno ancora capito molto dell'urgenza del compito che ci è stato affidato dal destino, è pur certo che noi abbiamo un patrimonio originale e una vocazione da far valere. Peggio per noi se saremo inetti; la storia non avrà pietà di noi.

La riaffermazione in sintesi attuale di questa originale potenza normativa non è però semplice, nè può assumere, oggi, forme teologali. Il minimo errore di disattenzione e la minima ingenuità accuseranno immediatamente la loro carenza davanti alla spietatezza analitica delle domande che continuamente verranno rinnovate da uno spirito di positività il quale, lasciato dietro a sè l'eroismo del Prometeo e riconosciuta impossibile la ricerca faustiana, si è emancipato da tutti quei miti, risolvendoli nel tecnicismo indifferente e perfetto dei lavoratori e in quella che possiamo definire la moderna logica della relatività per cui è criticamente impossibile oggi discernere verità da errore. L'empiria relativa dell'osservazione fenomenologica sembra elidere, come inutili ipotesi, ogni canone, ogni regola, ogni permanenza di verità teoretica o morale, filosofica o teologica.

Dalla revoca in dubbio di ogni sistema concluso, e dalla sua non dimostrabile non-contraddittorietà, discende, pur anco, la rinunzia ad ogni valore di definizione e di conclusione, e quindi, infine ad ogni valore eterno. Il fenomenologismo relativista, l'arbitrarietà di un qualsiasi sistema di concetti, vengono implicati nelle vedute probabilistiche che derivano anche da rigidi teoremi di logica matematica, come quello di Gödel o quello quantistico di Johann von Neumann, il quale ultimo dando la prova matematica dell'indeterminatezza quantica sembra suffragare irrimediabilmente l'indeterminatezza naturale dei fenomeni irripetibili che solo il caso farebbe precipitare in un senso oppure nell'altro. (Oltre le opere ormai assai note di Heisenberg, Bohr, Schrödinger, Dirac, De Broglie, etc. l'indirizzo indeterminista è spinto ancora più avanti dalle ricerche di fisica teoretica di J. L. Destouches e di P. Destouches-Fevrier).

Perciò a coloro che vedono facili e semplici ritorni tomisti, ripetiamo con Karl Jaspers: «*era un'illusione che ci potessimo mettere l'anima in pace*». Posti innanzi ad uno dei più tragici bivi che la storia umana abbia mai avuto innanzi a sè, è certo che se non sapremo superarlo con mezzi idonei noi saremo chiamati dalla Provvidenza, che non è in questo senso gratuita, a rispondere della nostra irresponsabilità ed incuria insensibili all'urgenza dei tempi, della nostra stolta incapacità a far vivere un magistero che ci era pur stato affidato onde affrontare i temi e le aperture nuove che il destino ci avrebbe proposto. L'istanza che si pone oggi è ben più di un problema di contingenza politica e di opportunità economica, di accorgimenti tecnici e di programmi teoretici, è un problema unico: quello di ristabilire, chiara, precisa, autentica e significante, la validità razionale di un principio univoco di verità: ontologica esistenziale e trascendente a un tempo, imperscrutabile e inesauribile, ma pur adeguabile con nozioni certe perchè possa essere posta quale ordine, regola e fine sia del nostro comportamento sociale come delle nostre esigenze psichiche, sia della applicazione scientifica come della creazione artistica. Occorre, per questo, un assoluto impegno di sincerità. Occorre quindi evitare il grosso pericolo di appellarsi con le comuni regole bell'e fatte della tradizione (che pure ha il suo valore, ma attraverso indagini altrimenti penetranti) a schemi anticipati di coerenza, a vecchie postulazioni tautologiche. Questo pericolo c'è, e diventa assai grave a causa dei facili errori di inferenza che continuamente si commettono passando da una classe a un'altra di concetti, da un tipo a un altro di studio: per esempio dalla macrofisica alla microfisica, dalla fisica alla biologia, dall'antropologia alla teologia.

Una severa metodologia s'impone, quindi, all'inizio, come necessità strumentale d'indagine. Questo sarà il primo lavoro da affrontare. Disgraziatamente noi tutti manchiamo dell'umiltà che sarebbe necessaria a questo compito.

Eppure su questo programma iniziale ci sarebbe tutta una nuova purezza metafisica da riconquistare. Il severo preliminare approfondimento dei metodi scientifici e lo studio positivo della *physis*, con esclusione di ogni vago filosofare e di ogni pseudo-scienza, può adoperare l'unico linguaggio oggi universale atto a far presa sull'animo dell'uomo moderno, che è un uomo essenzialmente tecnico e scientista. Purtroppo il modo come sentiamo ripetere quelle che furono sublimi lezioni della nostra storia è troppo spesso inadeguato, specialmente se messo innanzi a uomini di una vissuta vastissima esperienza, scientifica e pratica e tragica, quali sono gli uomini d'oggi. Vale perciò la pena, se ci sarà permesso, di umilmente ricostruire le premesse positive che rendono poi possibili quei sublimi rapporti analogici attraverso i quali si attinge, al termine dell'opera, la verità. Sappiamo però che se ogni nostro tentativo non sarà sincero, vero e illuminato, allora sarà il segno che, schiacciati dalla potenza della materia, noi siamo destinati a pagare, fino all'ultimo centesimo, il prezzo delle nostre colpe e delle nostre incapacità. Può darsi che sia richiesto il nostro sangue per questo pagamento.

Valerio Tonini

I Sigg. Abbonati — i cui abbonamenti sono scaduti — sono pregati di voler provvedere con cortese sollecitudine al rinnovo inviando l'importo relativo di L. 1500, a mezzo del c/c postale n. 1/2160.

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Storia

Cinema - Musica - Teatro

Problemi dell'Educazione

POTENZA E IMPOTENZA
NEI RAPPORTI FRA GLI STATI

In una sua nota dal titolo «L'equilibrio delle impotenze» pubblicata sulla «Rivista di Studi Politici Internazionali» (1951, fasc. I) a proposito di situazioni contemporanee, Mario Toscano tratteggia ed esemplifica problemi relativi ai limiti che vengono a porsi nella pratica alle possibilità di dinamismo e di espansione di singole potenze, particolarmente nei loro reciproci rapporti. Questo problema, in questa impostazione, è ben lungi dall'essere nuovo e le acute osservazioni del Toscano si collegano a una istanza storiografica che era già stata sentita dal pensiero ellenico con Erodoto, che ha avuto una lunga serie di soluzioni, a partire da quella erodotea, che attribuivano agli Dei la volontà di non permettere una eccessiva potenza e un eccessivo orgoglio agli uomini e che giungono sino alle recenti e analoghe ricerche del Toynbee sopra i limiti, che egli vede essenzialmente in modo geopolitico, allo sviluppo e alla potenza delle comunità popolari.

In sostanza, cercando di vedere il problema nei suoi termini più semplici, si dovrebbe osservare che ogni comunità popolare politicamente organizzata, studiata nel suo sviluppo storico e nelle sue possibilità espansive rivela un punto di massima espansione e potenza, cui segue, per lo più, una fase di arresto e una fase di successiva decrescenza o decadenza. In casi di questo genere l'attenzione degli storici si ferma per lo più su quella linea di sviluppo che consente di vedere la parabola ascendente e discendente e si cercano le ragioni dello sviluppo della parabola caso per caso, cioè si cerca di spiegare, come ha fatto il Montesquieu, le cause della grandezza dei Romani e della loro decadenza ricercandole nella storia romana stessa e nel suo sviluppo, senza assurgere a nessuna considerazione sociologica di carattere generale, considerazione che poteva forse permettere di venire a qualche conclusione che sarebbe stata certamente importante per il lavoro degli storici. Uno dei pochi casi in cui, partendo da osservazioni di questo genere un pensatore è assurto a conclusioni di carattere generale assai importanti, lo si ha nell'opera del Vico e in quanti hanno fatto derivare il loro pensiero da premesse vichiane, accettando da un lato una teoria di cicli storici ricorrenti e, dall'altro, una concezione organica delle comunità politiche, in base alla quale si ammetterebbe che queste comunità siano sottoposte a cicli di crescenza e di decrescenza analoghi a quelli cui sono sottoposti gli organismi viventi.

Ogni interpretazione della parabola di sviluppo delle comunità politiche basata soltanto sulla ricerca dei motivi che hanno determinato la parabola stessa non è oggi accettabile, in quanto illuminano troppo poco sui problemi ultimi cui deve mirare ogni ricerca storica degna di questo nome. Indubbiamente, in ogni sviluppo politico, in ogni successo raggiunto da uno Stato che abbia permesso di raggiungere una determinata posizione di supremazia e una particolare ampiezza di potere, deve necessariamente avere una ragione: non è infatti possibile arrivare internazionalmente a una posizione di preminenza, se questa posizione non ha una sua giustificazione, cioè se a ogni predominio realmente raggiunto non corrisponde un messaggio recato o una funzione adempiuta. Quando l'autore di questa nota, nel suo libro «*La politica imperiale di Roma*» (Torino 1936) svolgeva la teoria che la grandezza di Roma si basa su alcuni determinati elementi, in sostanza si rifaceva alla tendenza necessariamente limitata che vuole spiegare un fatto storico in se stesso, senza vedervi nessun motivo sociologico di ordine generale. In quel libro, che viene qui citato solo per scegliere un esempio che consente di evitare atteggiamenti di critica o di polemica, si vedeva nella aderenza fra il concetto di popolo e concetto di esercito la spiegazione dei successi militari raggiunti dai Romani; nella politica di successivo adeguamento della politica romana alle istanze e alle necessità dei popoli gradualmente sottomessi, si vedeva la ragione della stabilità del dominio romano e del successo politico ottenuto dai Romani al tempo della guerra annibalica. Con queste osservazioni si era potuto forse risolvere il problema specifico delle cause della grandezza dei Romani ma non ci si era neppure avvicinati alla risoluzione

(*continua a pag. 8*)

Mario Attilio Levi

SIMULACRI E REALTÀ

ATTENTI ALLA VELOCITÀ

Avviene spesso di dovere darsi ad operazioni di calcolo per interpretare un'espressione che pure è di conio usuale e non dovrebbe avere meandri. Leggiamo, per esempio, un periodo che comincia così: «Nel primo Ottocento...». Se trapassate in fretta da una proposizione all'altra senza chieder conto alle parole, allora nulla accade. Ma se l'abitudine curialesca di esaminare con lente d'ingrandimento ogni dettato è tra quelle che rugano la vostra mente, allora dopo qualche attimo di perplessità vi chiedete: Il primo Ottocento? E quale sarà il secondo Ottocento? Se dico: il primo lustro, è chiaro che il secondo lustro s'inizia quando cinque anni saran trascorsi; di conseguenza il secondo Ottocento comincia quando i cento anni del secolo sono compiuti. Il secondo Ottocento quindi coincide con il Novecento. Se le cose stessero davvero così noi saremmo ancora nell'Ottocento e avremmo guadagnato almeno mezzo secolo di vita. Che fortuna! Avremmo fatto due terribili guerre e saremmo ancora giovani; molti anzi pur avendo visto le città bombardate, e i tedeschi, e gli americani, e gli inglesi e i marocchini, non sarebbero ancora nati.

Ma purtroppo le cose non stanno così: il primo Ottocento se n'è andato, e il secondo non è venuto. Affinchè quindi non si accendano speranze così vane in noi che cerchiamo tutti i motivi di sperare, preghiamo chi scrive di essere meno ellittico, meno veloce; non si mangi le parole. «La prima metà dell'Ottocento» va bene e non ci induce in insane aspettative.

SULLA SENSIBILITÀ

In un comunicato redatto in occasione dello sciopero degli impiegati direttivi, leggiamo che «una parte sensibile del personale di Gruppo A» si era astenuta dal servizio.

Negli attacchi al Governo il termine che gli lanciavano era quello di «insensibile».

Sensibile, insensibile? Qui è il problema.

Se coloro che avevano scioperato costituivano la parte sensibile, per stessa confessione del Governo solo gli insensibili si erano schierati con lui. Giusta e santa quindi l'accusa d'insensibilità che in articoli e in discorsi costituiva la tonica. Ma è possibile che il Governo, accusato d'insensibilità, porgesse agli avversari motivo di farsi giudicare «ex ore» proprio.

E' chiaro, che almeno nelle intenzioni, insensibili eran coloro che non avevano ascoltato gli appelli a desistere da una manifestazione giudicata lesiva della dignità del funzionario. Ma la parola ha tradito le intenzioni.

Da dove può esser nato l'equivoco? Qualcuno dirà che nello scegliere quell'aggettivo usato nel comunicato si voleva che il «grande» apparisse di dimensioni più ridotte. A cercare l'animo delle parole infatti «sensibile» è ciò che appena si sente. La prudenza quindi può aver suggerito il termine. E la prudenza è una virtù. Non è una virtù invece l'improprietà. E nel caso che qui ci interessa un po' di fermezza nell'uso della parola avrebbe fatto vedere che si andava a finire sotto i pugni dell'avversario.

ANCORA DELLA SENSIBILITÀ

Il 19 giugno del 1828 il Leopardi scriveva ad Antonietta Tommasini: «Tutti i miei organi, dicono i medici, sono sani, ma nessuno può essere adoperato senza gran pena, a causa di una estrema, inaudita sensibilità che da tre anni ostinatissimamente cresce ogni giorno: quasi ogni azione e quasi ogni sensazione mi dà dolore». Le sottolineature sono del Leopardi; e non c'è bisogno di dire che la voce sensibilità qui è usata a squadro.

Questa confessione, tuttavia, dopo aver fatto calare un velo di tristezza in chi la legge, dovrebbe far pensare ai casi propri. Quante volte dopo aver consultato il medico non ci siam sentiti consolati nell'apprendere che i nostri organi sono sani? Ci sembrava questo un verdetto su cui nè la malattia nè la morte potessero, almeno per molto tempo, prevalere. Ma sapete quanto visse il Leopardi dopo l'assicurazione datagli dai medici sulla sanità dei suoi organi? Appena nove anni. E che vita, poi.

C'è invece chi con questo o quell'organo malato o minorato, riesce a campare ancora decenni. Ai medici quindi che vi assicurano che i vostri organi sono sani, chiedete: E la sensibilità? se la sensibilità è acuta, vibratile, avete il malanno in casa che finirà con lo stremare gli organi, e vi consegnerà sano, almeno di organi, alla morte.

Dite, dite al medico quello che un umorista ripeteva a chi ne lodava la fiorente sanità: «La salute è uno stato che non promette nulla di buono».

Varius

Mafai - Case di Marino

POETI MARINISTI

A cogliere bene lo spirito di un periodo qualsiasi della nostra storia letteraria, anche gli autori minori servono a qualcosa. Chi ben guardi, sono essi che fissano i caratteri di una maniera che rivelano alle volte esagerandolo il falso che è in fondo ai migliori, e che si occulta con gli inaspettati avvedimenti di cui è ricco sempre l'ingegno, sono essi i veri « figli del secolo », mentre un grande poeta non lo è se non in piccola parte, perchè nel resto egli trascende sempre i limiti dell'età sua ed anticipa l'avvenire. A studiare il seicento, forse non v'è nel tutto stuolo dei « minori » un'opera che meriti di rimanere nel nostro patrimonio poetico, ma vi sono rivelazioni d'altro genere che cadono agevolmente sotto i nostri occhi e che sarà utile ogni tanto rivedere per ricavarne un qualche insegnamento.

Non che oggi non si abbia sul Seicento letterario una idea più esatta di quella che ce ne aveva tramandata una tradizione scolastica del resto recente; non che noi ci si sia fermati all'esecuzione sommaria che di quell'età fece Vittorio Alfieri in una frase che per essere troppo facile a ripetere per la sua concisione parve quasi definitiva. Per un esame più accurato molte idee son cambiate ai giorni d'oggi, e per esempio questa, che non van più addebitate all'Achillini o al Preti e tanto meno al Marino tutte le stravaganze di cui i poeti secenteschi sono stati accusati. Così, si diceva, non tutto, nei minori, è insignificante, e non tutto è segno di decadenza. Chi abbia voglia e pazienza di rileggerli, chi non si lasci vincere dalla noia che deriva dalla uniformità in cui tutti vanno naturalmente a finire, sorprenderà nello spirito del tempo piuttosto una forza nuova che tende ad affermarsi, piuttosto una inquietudine che tende a liberarsi dai vecchi lacci, piuttosto una esuberanza di vita che tende a trovare la sua espressione, che la stanchezza e la freddezza che son proprie delle età che decadono.

Per questo la poesia secentesca non si può confinare entro un determinato periodo di tempo. Si riattacca da una parte al Petrarca, le ne esagera i caratteri che più convenivano al suo spirito avventato; quelle antitesi, che in fondo non sono se non lo sforzo di dir troppo e in un modo che colpisca, assurgono a volte a un impeto così strano che al Petrarca appare addirittura impacciato sotto lo sforzo. Un sonetto di Bartolomeo Dotti sugli « occhi neri » non è fatto che rivesti suoni falso tutto, ma raggiunge pienamente il tono che gli deriva dalla *maniera*: in quella perfezione di cui parla Dante, anche a proposito dei dannati dopo che avranno ripreso il loro corpo.

Ottenebrati lumi e chiare eclissi,
splendide oscurità, tetri splendori,
firmamenti in error, pianeti fissi,
demoni luminosi, angioli mori,
tartarei paradisi, eterei abissi,
empirei de l'inferno, occhi di Glori!

E dall'altra questi poeti dominano tutta l'età dell'Arcadia, e annunziano a volte anche il Parini stesso, il rinnovatore, cioè, della nostra lirica. Non è difficile notare certe movenze pariniane in quest'ultima strofe del *Saluto dell'amante*, di Tommaso Stigliani:

Così Tirsi cantava
a suon d'arguta canna
mentre Lidia menava
gli agni fuor di capanna.
E quella volse il viso
e 'l premiò d'un sorriso.

Col seicento del resto penetra nella poesia quel sentimento vivo della natura che ci potrebbe condurre perfino agli inizi del romanticismo, a quella scuola di Zurigo che ebbe come vessillifero Giangiacomo Bodmer e che trovò imitatori nel resto dell'Europa. Ci sembra, insomma, che il secentismo rappresenti nel suo significato più generale un nuovo orientarsi dello spirito umano e che esso abbia un suo carattere: quello che in fondo gli deriva dalla tradizione letteraria anteriore, e quello che gli deriva dalla scuola che si viene formando. La natura vista da occhi cinquecenteschi ha un carattere quasi costante: quello di non vedere le mezze tinte, le sfumature. La osservazione della natura nel secolo seguente si è fatta più acuta e l'occhio discerne certi toni che gli altri non avevano visto. E' Girolamo Preti che descrive la campagna, un po' con la solita enumerazione convenzionale, ma non senza un qualche tocco nuovo:

Verdi poggi, ombre folte, ermi laureti,
perpetui fonti, limpidi ruscelli,
mormoranti e canore aure ed augelli,
vaghe piagge, odoriferi mirteti;
antri e silensi solitari e queti,
valli romite e boschi orridi e belli,
tremule fronde, teneri arboscelli,
siepi rosate, pallidi oliveti...

E' tutto un digradar di tinte, questa aurora di Andrea Barbazza:

Già le tremule stelle in ciel più rare
chiudon le luci impallidite e spente,
e già la rugiadosa alba ridente
rende col suo seren l'ombre più chiare...

Ed è una nuova visione che certi alberi presentano agli occhi di Giacomo Lubrano:

Rustiche frenesie, sogni fioriti,
deliri vegetabili odorosi;
capricci dei giardini, Protei frondosi,
e d'ameno furor cedri impazziti...

E' vero: difficilmente la visione è compiuta, essa spesso si arresta per dar luogo al complicato madrigale per Lilla, per Nicea, per Filli; ma lo spunto esiste, ma l'attenzione è già diretta per altra via.

E accanto a questo carattere, del quale esempi si potrebbero addurre a centinaia, l'altro che predomina è quello della più sottile sensualità. Anche qui sarebbe lungo esemplificare, ma si potrebbe provare quale morbosità aveva quel secolo, che il precedente, almeno letterariamente, non conobbe troppo. C'è meno inverecondia, forse, ma spira un alito di calda corruzione. A veder come alla vecchiezza femminile si rende da quei poeti, un tributo amoroso, non si può a meno di pensare a tutte le deviazioni dell'amore che produce una scaltrita esperienza:

Sì, sì, bella mia vecchia,
vecchia sei ma leggiadra,
e nel tuo bel la gioventù si specchia;
tu sei vecchia guerriera e vecchia ladra
che in pugnare e rubar sei più d'ogni altra
esser possente e scaltra.

Così il Salomoni. Spagnolismo? S'è già risposto da tempo a questa domanda. Innegabile sembra l'influsso spagnolo, ma è piuttosto da riflettere su come abbia influito, su questa poesia, l'educazione gesuitica, perchè a rileggere certi versi si comprende che la disposizione dell'animo a rappresentarsi il fascino dei sensi non più con la sana e alle volte grossolana rudezza del cinquecento è quella di un certo raccoglimento che sente tutta la voluttà del peccato; c'è una velatura che più che a nascondere serve ad acuire le sensazioni e a moltiplicarle; c'è già quella unione di peccato e di misticismo che ancora trovi in qualche celebrato romanzo dei giorni nostri; c'è già l'espressione di quel fascino sottile che danno le convalescenze, che ci colpisce come una cosa nuova piena di sottile penetrazione; e c'è già, in anticipazione, quel linguaggio oscuro che i simbolisti moderni dovevano mettere di moda. Non sembra di un Mallarmé nato tre secoli prima questa *Pulce* di Giuseppe Artale?

Picciola, instabil macchia, ecco, vivente
in sen d'argento alimentare e grato,
e posa ove il Sol fisso e geminato
breve un'ombra palpabile e pungente.

Lieve d'ebeno star fera mordente
fra nevosi sentier veggio in agguato,
e un antipodo nero abbreviato
d'un picciol mondo e quasi niente un ente.

Pulce, volatil neo d'almo candore,
che indivisibil corpo hai per ischermo,
fatto etiope un atomo d'amore:

tu sei di questo cor lasso ed infermo
per far prolisso il duol, lungo il languore,
de' periodi miei punto non fermo.

E tutta la musicalità di cui il verso moderno s'è arricchito, non comincia di là?

E poi v'è un'altra cosa: la lirica del seicento, è noto, non si può comprendere senza la satira; è in essa che è da cercare, forse, la soluzione dell'agitata questione dello spagnolismo, di cui s'è accennato.

Renzo Frattarolo

Una bibliografia di G. Gentile

Michele Barbi, anni fa, recensendo una bibliografia della critica dantesca ebbe a dire, tra riserve e lodi, ch'è sempre bene però che lavori di tal genere vengano fatti da specialisti, da studiosi che conoscano le particolari questioni di quella critica. Ora che abbiamo davanti la *Bibliografia degli scritti di Giovanni Gentile* compilata da Vito A. Bellezza e stampata dal Sansoni di Firenze, non possiamo che ripensare al giudizio del Barbi, giusto e vero. Il Bellezza è infatti studioso largamente preparato e, per di più, conosce il pensiero e le opere del Gentile come pochi in Italia. Nel concorso per un saggio su G. G., bandito nel 1948 dalla « Fondazione G. G. per gli studi filosofici », un suo saggio « L'esistenzialismo cristiano di Kierkegaard e Gentile », che ora vede annunziato dal Sansoni, qual è quinto volume della collana della Fondazione, fu riconosciuto il migliore e perciò premiato da giudici come G. Chiavacci, C. Diano, V. Fazio Allmayer, E. Garin, B. Nardi, G. Saitta e U. Spirito. Si esprimeva infatti la commissione col seguente giudizio: « La rivendicazione di un significato più profondo del Gentile cercata con vigore polemico proprio là dove più si sono appuntate le critiche comuni, costituisce un contributo effettivo alla comprensione del Gentile, con le cui opere, così come con quelle del Kierkegaard, il Bellezza mostra di avere una rara familiarità ». Il giudizio della commissione può essere di guida in questa bibliografia, che solo un allievo e uno studioso del Gentile poteva condurre a termine. Le opere da elencare, descrivere e presentare sono molte (qui siamo dinanzi a 1290 voci, oltre qualche bis) e non tutti, e ciò sembra strano per un autore della nostra età, gli scritti a stampa del filosofo si son potuti trovare presso la sede della Fondazione, che ha raccolto la biblioteca del Gentile. In più l'attività del Gentile fu varia, ricca, e non solo in opere e volumi, ma anche presso giornali, riviste, atti parlamentari. Di qui la necessità di estendere in questi campi la ricerca. E il Bellezza non si è risparmiato questa fatica; e tra atti parlamentari e giornali quali *Il Resto del Carlino* di Bologna e il *Nuovo Giornale* di Firenze la messe è stata copiosissima. Ma accanto a questo problema ce n'era un altro e ben complesso e grave, tale comunque da mettere a dura prova la volontà e l'intuito e la preparazione di ogni studioso: il problema cioè di determinare dove e quando e come questi articoli e saggi furono raccolti dal Gentile in volume; e se raccolti, fu ad essi ridato il titolo che avevano nel giornale; e se ancora furono apportate modifiche, aggiunte o limitazioni. Un lavoro di pazienza soltanto? Non di certo, poiché esso è prova di una preparazione precisa, documentata e completa: un lavoro che vale dieci serie monografie e che, a parte questo, costituisce uno strumento di lavoro indispensabile a chi deve studiare non solo il pensiero del Gentile, ma movimenti, idee e contrasti di tutta la nostra età, di cinquant'anni, del novecento. Se si guardano le altre opere, pure egregie, di bibliografie personali e precisamente di autori contemporanei, non ci è dato di trovarne una che a questa si avvicini per disciplina della materia, per precisione di riferimenti, per sicurezza di rapporti. In una parola quello che Gentile stesso non ordinò e raccolse ha fatto invece il Bellezza. L'opera si apre con una Prefazione in cui si fissa quasi per un valore di delimitazione cronologica l'attività critica di Giovanni Gentile (opere di storia della filosofia e del pensiero italiano, letterarie, storiche, pedagogiche, giù fino all'attività di direttore di collane e di collezioni, di edizioni nazionali e riviste, che mirabilmente s'integrava con la prima in una salda unità di vita e pensiero. Seguono alla Prefazione due parti, oltre una nota delle principali monografie sul pensiero del Gentile. « La prima ci presenta i suoi principali scritti a stampa:

A « Opere complete », *B* « Fuori della collezione delle Opere complete, *C* « Testi a cura di G. G. », *D* « Collezioni dirette da G. G.; *E* Riviste dirette da G. G. »; *F* « Traduzioni di scritti di G. G. ». La seconda è un elenco possibilmente completo degli scritti gentiliani, ordinati secondo la loro data di stampa, dal 1896 ad oggi, e segnati con un numero. La prima ha una sua ragione d'essere, in quanto ci dà in uno spazio limitato lo schema, e come un panorama, dell'operosità scientifica del Gentile; ma serve soprattutto come sussidio alla consultazione della seconda parte, o « Elenco cronologico », che è la vera e propria bibliografia. Chiude il volume un accuratissimo « Indice dei nomi di persona e degli argomenti importanti » che lega e fascia tutte le voci interpretandole anche (ed è lavoro questo di critico e non solo di bibliografo) nel loro valore. Varie tavole e una varietà armoniosa ed elegante di caratteri e di spazi rendono più pregevole l'opera.

Aldo Vallone

CENTENARIO DI COLAUTTI

Pubblichiamo con piacere questa nota di G. Lo Curzio, oltre che per richiamare alla memoria dei nostri lettori l'opera di Arturo Colautti, anche e soprattutto per fermare l'attenzione degli editori. Si fanno in oggi, molte ristampe e antologie e "opera omnia"; non sarebbe male pensarci anche a proposito del Colautti.

E' dovere degli italiani ricordare, nel centenario della nascita, Arturo Colautti, morto nel novembre del 1914, quando l'Italia si apprestava a sorgere a quella guerra che egli aveva tanto auspicata e dalla quale attendeva la invocata redenzione della Dalmazia e della Venezia Giulia; e volle il destino ch'egli non facesse in tempo a vedere avverato l'ardentissimo sogno di tutta una vita, in quella bandiera dai tre colori che palpitava infine al vento della vittoria nel cielo della sua Zara, e che è oggi tornata ad abbrunarsi come per uno dei più dolorosi lutti della Patria.

Si può, infatti, dire che gran parte della sua vita irrequieta ed intensa fosse spesa per quella causa; che, poeta romanziere giornalista, tutta la sua complessa attività egli volgesse a quel mistico scopo: tenere acceso nella grande Madre il ricordo di quella figliuola dolorante e fedele della costa orientale.

In Italia, in volontario ma necessario esilio, il Colautti venne nell'81; e da allora densi di nobili fatiche e prodighi di buone lotte furono i decenni ch'egli visse nelle città della penisola, dove presto si faceva apprezzare quale eletto poeta, romanziere e drammaturgo signorile, giornalista di vasta dottrina.

Che egli ebbe una natura ricca di contrasti; armoniosa e tumultuosa insieme, tutta fuoco e riflessione, ribellione e disciplina. I poeti *maudits*, i geni rivoluzionari quali un Wagner o un Rimbaud lo esaltavano; ma il Carducci, la voce più italianamente alta e ammonitrice di allora, aveva in lui un posto di predilezione. Dignitoso e cordiale, combattivo e cavalleresco, sua qualità fondamentale fu la generosità: si ricreasse il suo pensiero nelle forme della fantasia o si concretasse nei termini di problemi che dalla critica letteraria e teatrale andavano alla disamina sociale e storica, l'uomo esprimeva l'esuberanza di un privilegiato temperamento latino.

Il giornalista ebbe in lui statura considerevole; fatiche, nell'uniforme grigiore dell'accomodante agnosticismo di quel tempo, il Colautti, polemista vigoroso e maestro d'invettive, incidevasi con un profilo tutto proprio e con la tempera di un carattere che non ammetteva transazioni, quando fossero in gioco i suoi più alti ideali: la Patria e la Poesia.

•

Un decoroso posto spetta alla produzione dello scrittore nella storia delle nostre lettere in tal periodo.

Del lirico, più che il primo e l'ultimo volume (*Dio e la donna e Fiamme*), son degni di nota i *Canti virili* e *Il terzo peccato*, coi quali il Colautti oscillava tra il fastoso musicalismo dannunziano e il ben sonante classicismo che aveva la sua insegna nelle *Odi barbare* e che nelle pagine del Dalmata — talvolta, in verità, non senza enfatiche voci — si animava di civili intenti e di epiche evocazioni. E' risaputo come a un tal genere di composizioni non sia facile superare il motivo d'occasione, bruciare l'elemento sentimentale e didascalico. Infatti, paludata in letterari drappeggi, come avvenne all'arte di molti carducciani e del Carducci stesso, è buona parte della produzione del Colautti: nel quale il poeta fu spesso soverchiato dal letterato, che fece sentire il peso della sua cultura sulle fragili trame dell'immaginazione, anche là dove, accanto al filone civile e patriottico, si compiacque di far scorrere una gentile e maliziosa vena amorosa, che alla storia e al mito attingeva ispirazione.

Si ebbero, così, di frequente (tranne alcuni sonetti e talune rime di sinuosa grazia o certe odi di fresca venustà), i *documenti* poetici del letterato Colautti. Come quando apparve *Il terzo peccato*.

Il terzo peccato (uscito in seconda ponderosa edizione Hoepli nel '908, con dotto corredo di note e dichiarazioni) è un poema in terza rima, « cresciuto all'ombra della grande Opera dantesca e misurato al suo ritmo immortale », « forma di gloria antica con palpito di anima nuova, in cui si adunano — avvertiva l'autore nella prefazione — figure di leggenda e di storia, dal giorno della tragedia riminese fino a' di nostri », volendovi il poeta rivelare, « senza ambagi e senza veli, quante angosce e spasimi e impurità può esprimere la nostra carne mortale ». Poema di vasto disegno, ove estro e meditazione, dottrina e fantasia di rado riescono a fondersi per gagliardi voli, *Il terzo peccato* si faceva, così, a orchestrare la triste magnificenza della lussuria, ad accogliere e celebrare le fragranze dello spirito e le luci dell'ideale; e sulla miseria delle passioni perverse cantava la dolcezza dell'Amor puro, la solennità dell'Amor patrio, la santità dell'Amore materno, quasi una parabola della vita umana stessa — son parole del poeta — sospinta dal Dolore, governata dal Male, redenta dalla Bontà.

•

Nel campo del romanzo non van neppure dimenticate le fatiche del Colautti: *Fidelia*, *Nihil*, *Il figlio*, *Primadonna*, che recano arditezze e doti di artista, specie quando non accusino troppo scopertamente taluna intenzione satirica di ricerca ambientale, come ne *Il figlio*, dove è una rappresentazione della Roma parlamentare e burocratica fine secolo, con personaggi presi di peso dalla realtà. Notava un critico che il lettore rimane curiosamente sorpreso da quell'impasto di invenzione artistica e di riproduzione cronachistica.

E' in tutte coteste opere, come nei drammi — *L'altro*, *Dario Sommer* —, non privi di qualità originali nel battere strade inconsuete, e come persino negli ottimi libretti d'opera — *Fedora*, *Adriana* —, e, qua e là, lampeggiante l'amore per Zara, per la Dalmazia, per l'Italia.

Scrisse e lottò sino all'ultimo.

Sono di pochi mesi prima della morte le liriche *Fiamme*, in cui è, incalzante, l'ansia della guerra imminente, squillante è l'incitamento alla battaglia, raggiante di vaticinio la fede nella vittoria.

Cadeva in quel lontano 1914 il primo combattente per la causa della Dalmazia italiana.

Soprattutto per questo, per quell'altissimo amore, soprattutto per questo gli italiani faranno bene a ricordare e onorare il nome di Arturo Colautti.

Guglielmo Lo Curzio

● E' stato bandito il concorso pubblico per *soli titoli* al posto di direttore della Biblioteca Civica Gambalunga ed Istituti annessi (Archivio Storico Comunale Pinacoteca e Musei) di Rimini.

Al concorso sono ammessi tutti i cittadini italiani in possesso della Laurea in Lettere o Filosofia o Giurisprudenza conseguita in una Università Italiana. I concorrenti che appartengono al ruolo delle Biblioteche Pubbliche (Governative Provinciali Comunali) sono ammessi senza limite di età. Il concorso sarà per soli titoli. Il trattamento economico annesso al posto è quello del grado VII dell'ordinamento gerarchico statale con annesse tutte le indennità vigenti.

Per chiarimenti rivolgersi alla Segreteria generale del Comune.

● Allo scopo di onorare il Sommo Poeta Versiliese, il Comune di Pietrasanta, col concorso dell'Azienda Autonoma « Riviera della Versilia » ha indetto due premi, rispettivamente di lire 200.000 e di lire 100.000 da assegnarsi alle migliori opere di poesia, edite od inedite.

Della giuria sono stati chiamati a far parte Garibaldo Alessandrini, Tristano Bolelli, Aldo Capasso, Lionello Fiumi, Enrico Fusco, Alfredo Galletti, Elpidio Jenco, Augusto Mancini, Amedeo Ugolini, Mario Venditti.

Il bando di concorso può essere richiesto alla segreteria del Comitato e, trovasi, peraltro, in pubblicazione all'albo di tutti i Provveditorati agli Studi, delle Università e dei Licei classici della Repubblica.

Jan Ver Meer di Delft: Il pittore nello studio

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

FANTASMA CLERICALE

Giovanni Gozzer

Per un latino illacrimato

La retorica di Martin Bonnemer (1570)

Carlo Schanzer

DUE PITTRICI

Quante mostre d'arte inghirlandate dalla grazia di pitture femminili, tra le quali di quando in quando risaltano curiosi atteggiamenti di polemica, contrari alla naturale sensibilità delle autrici, e allora, ecco le contorte e nevrotiche concitazioni della forma e del colore!

Ma pure, a tratti, ecco delinearsi individualità ben distinte, che rivelano un determinato gusto, pienamente responsabile d'un impegno morale, o lo slancio fantasioso sincero e felice d'uno spirito naturalmente poetico: e sono i casi migliori.

Questa pittura contemporanea, nella sua libertà che rasenta l'anarchia e che poi torna ad essere tanto spesso schiavitù, appunto a causa dello sfrenato giuoco cerebrale, è andata incontro al gusto femminile, con i suoi estri e umori impetuosi e passeggeri, con i suoi complicati giuochi sentimentali: ed eccoci, tanto spesso, a parlare di pittrici, non senza un particolare interesse, anche psicologico, per le rivelazioni e « confessioni » inconsapevoli di tante fanciulle e donne, di fronte al candore della tela, da riempire di colore.

A voler fare, anzi, con un atto di arbitrio, una distinzione mentale nel pullulare di artisti ogni giorno, dovremmo ammettere che il numero delle donne-artiste è aumentato in modo singolare; e ciò, non tanto per la maggiore e quasi assoluta libertà conquistata dalla donna in ogni campo dell'attività moderna, ma soprattutto per gli atteggiamenti, che l'arte stessa è venuta assumendo ai nostri giorni. E che dire se si venisse alla conclusione che l'arte, persino nelle forme più astruse e apparentemente « costruttive » s'è andata sempre più « femminilizzando! ».

Comunque sia è particolarmente piacevole poter segnalare l'avvento di artiste sicuramente dotate che partono da una vera necessità espressiva, oltre i limiti delle dispute e delle tendenze. E' questo il caso di due pittrici che, quasi contemporaneamente, hanno esposto a Roma rivelandosi nella loro chiara efficacia: Rachele Fabbri e Maria Grazia Bornigia. La prima alla « Galleria di Roma » in una mostra assai vasta, l'altra alla « Galleria del Pincio » in una selezione più severa e consapevole della sua produzione; ma c'è una ragione per cui, nonostante le differenze tra le due pittrici ci sembra utile parlarne nelle stesse pagine; ed è nella sicura autenticità istintiva del fatto pittorico che si configura nell'una in un modo prepotentemente coloristico ed immediato, nell'altra passando attraverso meditate esperienze più complesse ma risultando, alla fine, ugualmente felice nei valori essenziali.

Con qualche riserva (che non dovrebbe mai essere preventiva) ci si avviava alla mostra di Rachele Fabbri, sia per la novità del nome che per il gran numero di signore e signorine che dipingono, non sempre uscendo dal cerchio ingenuo d'un dilettantismo più o meno gradevole: ma la presentazione dei molti quadri, anche di grandi dimensioni, di questa giovanissima artista ci poneva subito di fronte ad una vera natura pittorica che si rivelava, anzi, con una decisione nativa piuttosto rara ai nostri giorni.

•

Che l'arte della Fabbri abbia potuto svilupparsi in pochissimi anni, non deve meravigliare o creare titubanze critiche, basta fermarsi davanti al grande vaso di fiori che prepotentemente investe un centro di parete con la sua gioiosa forza di colore, per intendere subito l'energia accumulata dal suo giovane ingegno forse fin dalla prima fanciullezza. La fase pittorica attuale della Fabbri è quella impressionistica, nè ci sarà da scandalizzarsi se la sua pittura si orienterà per l'avvenire in tale senso, anche perchè il termine « impressionismo » per lei ha un valore puramente indicativo e provvisorio e la prima a meravigliarsene è propria la ragazza, che ascolta solo una grande unica passione che le riempie l'animo.

Con lo stesso spirito « di punta » la giovane artista dipinge paesaggi, nature morte e figure; ma è evidente che nelle nature morte e nei paesaggi la Fabbri è più libera e meno preoccupata del problema formale che con più evidenza si affaccia nella figura umana; ma non possiamo dire fin da ora se l'artista affronterà con la stessa spregiudicata franchezza anche questo tema, esaurito il ciclo di esperienze pittoriche attuali. Certo è che, tra le cose migliori e più sorprendenti, sono le pitture già disancorate da preoccupazioni psicologiche e risolte in accordi di colore caldi e ricchi, quali ci è dato assai raramente di godere.

A voler richiamare qualche grosso nome accanto a quello della Fabbri, l'unico che ci viene in mente è quello di De Pisis (del quale giustamente si prepara una vasta e piena celebrazione a Ferrara). Ma anche un tale richiamo si riferisce a ciò che « è nell'aria » e cioè ad una comune determinante del gusto ormai entrata in possesso di tutti, come un linguaggio acquisito.

•

L'altra, Maria Grazia Bornigia, proviene dalla scultura e neppure si direbbe, se non esponesse accanto ai quadri qualche piccolo bronzo nervoso. E nella scultura, dove aveva già dato prova di voler superare ben presto i comuni valori plastici d'una esperienza strettamente formale, la sua nervosa e sensibile fantasia le aveva dettato un preciso modulo impressionistico attraverso il quale si esprimevano tanto il pungente sguardo infantile che il movimento scattante d'un nudo acerbo.

Nella pittura, dove l'artista ha avuto modo di sentirsi del tutto nuova e priva di scrupoli, l'ingenuità sorgiva, maturatasi attraverso un gusto sempre più affinato, trovò il suo sbocco felice: dovettero essere (l'immaginiamo senza fatica) giornate e mesi pienamente felici quelli in cui la preoccupazione plastica veniva ad essere superata da una grafia intelligente, acuta, nervosa e prensile: ne sorsero, così, le cose migliori che datano tutte a questi due ultimi anni, mentre nelle tele di poco precedenti si sente ancora una certa piacevolezza dovuta alla tecnica dell'acquarello. Appunto nelle pitture più recenti, ecco balzar fuori una tavolozza franca e coraggiosa, che passata attraverso la visione di Matisse e di Braque, proprio per analogia di sentimento, raggiunge una singolare felicità cromatica. Le pennellate scompaiono e cedono il passo alle « campiture » di sicuro accordo, sorrette e stimolate da un disegno lineare ottenuto a punta di pennello, quanto basta a sostituire la definizione della forma con un elemento pittorico della più grande leggerezza ed elasticità.

Ritornano, in quadri come « I piccoli cantori » o nei ritratti, le preoccupazioni psicologiche già espresse nella scultura, soprattutto nei volti modellati in cera, di bimbi vivacemente caratterizzati, ma privi, ora, del peso d'una materia che sembrava rifiutarsi di tradurre la spontanea emozione: allora, la presentazione frontale dei personaggi quei loro visi tutti differenti eppure ugualmente tesi, nello sguardo acuto, penetrante, giungono a tradurre senza residui il naturale sentimento dell'artista.

Più ancora, nelle nature morte di fiori o di poche frutta, disposte con tanta misura, l'istinto di pittrice si manifesta sicuro e spontaneo: i colori, privi del problema delle ombre, si spingono verso accordi nuovi e vibranti; poetici del dipinto perchè quei toni e quei colori non sono pura decorazione, arrestandosi invece in quel giusto equilibrio in cui consiste la validità espressiva d'un quadro.

Valerio Mariani

Rachele Fabbri - Paesaggio

M. G. Bornigia - Ritratto

TESTIMONIANZA DI POUND

per un poeta italiano scomparso

Nel marzo del 1941, sul fronte greco-albanese, moriva un sottotenente ventenne: il poeta ravennate Saturno Montanari. Fu certo, in quest'ultima guerra, il lutto più delicatamente doloroso della giovane poesia italiana. E commosse molti, ai quali ispirò righe e pagine umanamente calde e criticamente consenzienti. Saturno moriva ad appena vent'anni; ma era vissuto abbastanza perchè a tanti lettori sensibili, ed a critici avveduti, non sfuggissero le insolite qualità del suo canto: una assoluta purezza del dettato; un timbro e movenze già personalissime, anche se entro un approssimativo clima crepuscolare, e tuttavia anch'esso fervidamente improntato della gioventù, oltre tutto fresca ed appassionata, del poeta adolescente; una vocazione lirica straordinariamente ricca, che poteva sembrare perfino inesauribile. Il tutto, ridottosi di colpo, con la scomparsa di Saturno, al colore sbigottito ed alla lacrimosa figurazione della promessa poetica spietatamente troncata. Chè si pensò ai sicuri sviluppi ed all'alacre perfetta maturità cui quella voce sarebbe immancabilmente approdata: che rimasero, come un frutto renoto, inattinto per sempre, nel limbo dolente delle possibilità e delle ricchezze potenziali, lasciate senza futuro.

Ce n'era abbastanza perchè la parola di molti, in qua e in là per i giornali e le riviste d'ogni parte d'Italia, suonasse con l'accento mortificato dell'amara sorpresa e col tremore del rammarico per il dono d'una purezza d'arte trafugata all'improvviso. Tra le voci dei molti, anche quella di Ezra Pound, che allora si trovava in Italia. Scrisse Pound, in *Meridiano di Roma* (8 giugno 1941): « Il valore umano, il valore del sacrificio predomina; ma il ricordo del milite non deve condurci a trascurare la rarità, la autenticità della voce, non di una promessa, ma di una maturità già raggiunta nelle poesie di Saturno Montanari. Sulla tomba che accoglierà le spoglie del giovane poeta dovrà essere inciso: *E per sempre, senza cantare* ».

Queste poche righe segnarono l'amicizia, via via sempre più salda e sollecita, tra il poeta americano ed il padre di Saturno, il sig. Filippo Montanari. Il quale aveva perduto in Nino (Saturno) l'unico figlio. Ed allora aveva riempito la propria solitaria esistenza della memoria di questo suo figlio poeta, per il quale fin da principio aveva avuto una ammirazione illimitata, quasi un'affettuosa soggezione. Fu così che egli cercò, ed ottenne, l'amicizia di quanti, in quella circostanza e dopo, scrissero di Saturno. E poichè anch'io parlai del poeta giovinetto e dei suoi versi, unicamente spinto, come da una necessità, dalla memoria delle limpide emozioni che mi aveva data la saltuaria lettura di sue poesie, egli riuscì a rintracciarmi, e ne nacque quell'amicizia che si mantiene tutt'ora viva. Grazie alla quale ho potuto avere, sui rapporti tra lui e Pound, quelle confidenze e quelle notizie, non certo prive di interesse, che verrò ora illustrando.

L'amichevole corrispondenza tra Ezra Pound e il padre di Saturno continuò, e s'intensificò, anche dopo la guerra: dopo cioè che l'autore dei *Pisan Cantos* fu dai propri connazionali tradotto in America e rinchiuso, a Washington, nel manicomio criminale di S. Elisabetta. Di codesti rapporti epistolari riferirò solo la parte più proficua: quella cioè che concerne l'interessamento — quasi un'amorosa protezione di poeta maggiore ad altro poeta non ancora uscito di minorità — di Pound per la poesia di S. Montanari e che può gettare ad un tempo qualche luce sulle attuali condizioni psichiche del grande lirico statunitense.

Nei primi tempi della sua degenza, più frequenti erano gli scritti vergati di propria mano. Adesso il poeta scrive personalmente assai di rado; e quando lo fa, si serve della macchina da scrivere. E poichè i funzionari dell'ospedale hanno diffidenza delle lettere scritte in italiano, egli adopera solo l'inglese. Ormai la corrispondenza con lui ha luogo di regola tramite la moglie, Dorothy. Perciò è quasi sempre con lei che, a nome del marito, scrive al sig. Montanari.

Ed eccoci ai più significativi apprezzamenti poundiani sulla lirica del poeta ravennate. Sono tutti recenti. Una prima segnalazione è datata 27 giugno 1950. E' Dorothy Pound che, tra l'altro, scrive: « Ezra mi ha detto: ... O avranno la sensibilità di apprezzare quella che era per me la purezza di questa voce, e scrivere recensioni dei volumi già usciti. Puoi anche dire che io ho tradotto una poesia, ma che, date le circostanze, non riesco a trovarne la versione ». C'è in queste parole, anche se non con assoluta chiarezza di nesso rispetto alla prima parte della lettera la ribadita persuasione della « purezza di questa voce ». Lo scritto si chiude con la notizia che egli, Pound, ha tradotto una poesia di Saturno: concreto segno di un apprezzamento che va oltre anche al più lusinghiero giudizio. Ma il testo della traduzione è andato smarrito. Colpa delle circostanze, afferma Pound. E tutti sanno quali esse siano.

Filippo Montanari inviò poi al poeta americano un fascicoletto dattiloscritto di componimenti inediti di Saturno (forse il dattiloscritto di *...lungo la carraia*, pubblicato qualche mese fa). E lady Dorothy risponde: « Ezra ha ricevuto in questi giorni il dattiloscritto delle poesie di Saturno, che sono fra le poche poesie italiane ch'egli può leggere. Conferma la prima convinzione della purezza della voce, della limpidezza ed andatura delle parole come acque d'un fiumicello, ch'è per lui la prima qualità della poesia ». Le liriche di Saturno sarebbero dunque « fra le poche poesie italiane che Pound può leggere ». In che senso « può leggere »? Non certo nel senso di una capacità fisica o visiva, chè allora egli potrebbe leggere qualsiasi altro testo di poesia italiano. Ovviamente, nell'unico senso di una interiore disposizione ed intima partecipazione ai tersi accenti di poesia del giovanissimo lirico italiano. C'è poi la reiterata conferma del convincimento di « purezza e limpidezza » del suo canto. Ed il giudizio ha, a chiusura, come un appendice teorica: la enunciazione, in una forma immediata e perfino ovvia, di un elementare principio estetico, in cui il Pound mostra di credere. Ma vien fatto di pensare a ciò che, più di qualche volta, è la poesia imagistico-surrealista e torbidamente congestionata di lui, in quell'arruffato groviglio di vertiginose metafisicherie e di quotidiani e perfino banali riferimenti realistici (così è anche in Eliot): una tutt'altro che attuata purezza e trasparenza. Ma si pensa anche agli alti e validi momenti della poesia poundiana: quei momenti che hanno fatto di lui, oggi, dopo la recente scomparsa dei Masters, il maggiore lirico americano vivente.

Queste attestazioni di Pound, si obietterà, sono testimonianze di seconda mano: redatte dalla moglie. Ma non c'è, a mio avviso, motivo di ritenere che siano meno autentiche che se fossero state scritte di suo pugno dal poeta.

Ed eccoci ora sotto gli occhi il più recente documento della stima e dell'adesione di Ezra all'arte di S. Montanari. E' questa, mi sembra, la testimonianza più preziosa e significativa, più valida di ogni valutazione critica, perfino di ogni intimo accostamento che si esprima nelle forme della versione. Stavolta è Pound in persona che scrive, anche se egli ha dimenticato (o non ha voluto) firmare. Inoltre la lettera, che è scritta a macchina, non reca data. Ma la data si può approssimativamente desumere dalla busta: 13 novembre 1950. Ecco la lettera:

« Fine convenzionale d'una tremodia.

Prego non domandare adesso chi l'ha scritta. Le altre strofe non riguardano Saturno Montanari, ma altri scomparsi.

Nor time efface
nor flood, nor flame,
Saturno
Montanari's name
Che nè il tempo,
nè straripamento, nè fiamma
cancella il nome di S. M.

Non contiene innovazione, ma nello originale possiede una certa forza lirica ».

A nessuno sfuggirà la stranezza di questo scritto. Se si tolgono i versi, il resto è infatti caratterizzato dalla stravaganza di un dettato incoerente, povero di connessioni, e da ultimo perfino oscuro (che cosa significa « non contiene innovazione »? Voleva forse dire il poeta che la traduzione si mantiene aderentissima al testo originario? Ma non è detto con appropriata chiarezza di pensiero). Un siffatto dettato mi ha fatto pensare a talune scritture del Campana già posseduto, ancor prima della relegazione a Castelpulci, dall'offuscamento della follia. Allora queste recentissime righe del Pound sarebbero un perspicuo documento della alterazione psichica e mentale che in certi periodi lo affligge. Che a tali squilibri egli vada soggetto, è parso di capire, da una lettera di Dorothy anche a Filippo Montanari. Tutto questo verrebbe dunque ad avvalorare la tesi, già sostenuta da John Drummond (*Fiera letteraria* del 7 gennaio 1951) ed alla quale ha fatto cenno anche il Prezzolini (*Idea* del 26 novembre 1950), della autenticità dell'infermità di mente in cui il poeta, preso nel giro tragico delle disavventure politiche in cui tutti sanno, è fatalmente precipitato, a causa delle tremende angoscie che ne hanno devastato la sensibile fibra. E, di rincontro, farebbe respingere la versione, da molti in Europa affrettatamente data, del suo internamento in un ospedale psichiatrico come di una pietosa escogitazione del governo e del popolo americano in favore del proprio grande poeta.

Una lettera di Pound al padre del poeta Montanari

Se poi i versi citati appartengono a Pound (e non c'è ragione da dubitarne), si deve arguire che, codesta sua, sia una specie di oscillante alienazione psichica: periodi di intorbidamento, che si alternano ad altri di *sana* lucidità. Ed in questi momenti di *sanità* intermittente egli scriverebbe ancora versi: continuerebbe cioè ad esercitare il magistero della sua ispirazione e della sua arte singolare. E c'è da attendersi che queste sue ultime creazioni non abbiano validità minore delle precedenti. Ciò che accadde, per esempio, a Tasso e ad Hölderlin. E non accade invece a Dino Campana, il quale, dal momento della sua relegazione, fu avvolto dall'opacità fitta ed ininterrotta e dal più assoluto silenzio creativo.

Bortolo Pento

NOVITÀ IN LIBRERIA

GLI SPAGNUOLI NELLA STORIA

Una società di studiosi spagnuoli si è proposta la pubblicazione di una vasta *Historia de España*, in parecchi volumi; col proposito di cancellare dalla storia della propria nazione le conseguenze degli oblii involontari e delle parzialistiche omissioni dovute sia alla trascuratezza nell'archiviare memorie che alla scarsa diligenza nello studio dei documenti conservati. E' in gran parte giustificato il detto che gli Spagnuoli sono riusciti a condurre a termine grandi imprese ma non hanno trovato modo di narrarle. Il tradizionale estremismo, per cui una metà della Spagna rifiuta quel che l'altra metà ha fatto, non be la frammentarietà dei vari regni peninsulari e le interpretazioni regionalistiche che hanno favorito una notazione particolaristica degli eventi storici, come se la storia del popolo spagnuolo non rappresentasse la risoluzione di esigenze vitali e di indissolubile unità della comune eredità tradizionale. Scoprire ciò che è rimasto dimenticato, studiare gli aspetti unitari o antagonistici per giungere a una valutazione integrale, a una interpretazione armonica della verità storica per dare al popolo spagnuolo vigorosa fede nella pienezza del suo sviluppo è lo scopo dichiarato di questa impresa.

Il primo volume: ***España prehistorica***, uscito a Madrid nel 1947, contiene un notevole studio introduttivo di ***R. Menendez Pidal***: *Gli spagnuoli nella storia* di cui il Laterza pubblica, nella ***Biblioteca di Cultura Moderna***, una accurata traduzione di Eugenio Ruggiero. Questo saggio mira a mettere in luce alcuni caratteri del popolo spagnuolo, considerati radice degli altri; analizzando alcune inclinazioni che più costantemente hanno operato favorevolmente o sfavorevolmente, attraverso i vari periodi della storia spagnuola e che più contribuiscono a «spiegare le cime e le depressioni nella linea storica del popolo spagnuolo». Osserva il Pidal che se i fatti della storia non si ripetono, l'uomo è sempre lo stesso, e perciò la caratterizzazione dei popoli dovrebbe aver posto in ogni storia, pur tenendo presente che ciascuna qualità è bifronte, secondo la maggiore o minore rispondenza delle circostanze e che i caratteri anche i più durevoli non operano di necessità, perchè mutano in relazione ai molteplici mutamenti della realtà. La più diffusa, la qualità basilare del carattere spagnuolo, in tutti i tempi è la sobrietà. Il pensiero filosofico spagnuolo si è sempre ispirato a Seneca e al suo raffinato stoicismo; lo stile generale della vita è diretta da una certa austerità etica, dall'apprezzamento più dei motivi ideali che dell'utilità economica. Questa sobrietà libera lo spagnuolo da fatiche affannose e gravose senza che per questo si debba affermare che il disamore per il lavoro sia una nota costante. Neppure è detto che l'imprevìggenza sia sempre negativa nei suoi risultati. Il *sosiego* imperturbabile, la grave serenità che ricorda l'*apatia*, il *no importa de España* hanno un duplice volto energetico e apatico. Svogliati nel procurarsi il meglio, gli Spagnuoli sopportano il peggio.

L'anima è il solo valore dell'uomo: questa persuasione eguaglia servi e padroni e facilita la fraternizzazione delle classi sociali. Alla sobrietà materiale risponde la sobrietà dei gusti, dei desideri, delle aspirazioni, l'adesione all'antico, al tradizionale fino a giungere al misoneismo di tutto ciò che è nuovo, all'indifferenza più negligente verso il progresso. Ma è proprio dall'opera assidua intesa a vivificare e a perfezionare gli originali atteggiamenti di un patrimonio tradizionale che, nella discontinuità dello sviluppo vitale della Spagna, sono nate le più felici creazioni del genio spagnuolo: come la monarchia spagnuola da Ferdinando il Cattolico in poi, la restaurazione della filosofia scolastica, con il Vitoria, il Soto, il Maldonato, il Suarez, la mistica, i libri di cavalleria, il teatro, ecc.

La vita non è per lo spagnuolo il bene supremo; egli preferisce alla vita terrena la fama e la gloria e a tutte e due la vita eterna. La religiosità ispanica, con la sua azione benefica, supera l'eccessivo individualismo. Il libero e puro spirito religioso, salvatosi nel Nord, durante il dominio degli Arabi, ha dato respiro e sentimento nazionale alla Riconquista e l'aver fuso in un unico ideale la riconquista della patria e della religione ha dato alla Spagna quella eccezionale forza di resistenza collettiva che durò intatta per tre secoli, culminando nel XVI e XVII.

L'indifferenza per l'interesse generale e lo scarso senso della collettività sono un pericolo per i cardini stessi della vita collettiva: la giustizia e la selezione. Il rinvigorirsi del sentimento della giustizia coincide coi periodi di splendore e viceversa. La inesorabile e incorruttibile giustizia dei re cattolici aprì un'età d'oro che fu la più felice del regno. Nei secoli di decadenza la tendenza all'indulto portò ad estremismi particolarmente viziosi. L'individualismo e il debole sentimento della collettività rendono forte, negli spagnuoli, l'invidia; mentre la giustizia e la selezione hanno fatto grande la monarchia cattolica con Ferdinando e Isabella. La severità e la perseveranza nell'opera di selezione dei re cattolici modificarono il cammino declinante su cui l'invidia, durante i regni anteriori, aveva spinto il paese. Decisiva fu la geniale e tenacissima selezione di Isabella. La fioritura della civiltà spagnuola non fu il prodotto di forze naturali ma opera di schietta volontà per cui ciascun uomo si trasformò in una energia di selezione. L'abbandono del sistema isabelliano sarà tra le cause principali della decadenza spagnuola. Dopo Filippo II l'invidia dà la scalata al potere, provocando la scomparsa di qualsiasi criterio di selezione.

La debolezza storica della Spagna non è dovuta all'indocilità del popolo ma alla discordia e invidia che disgregano i migliori disperdendone la capacità direttiva.

La debolezza dello spirito di associazione indebolisce i rapporti tra provincia e provincia. La propensione regionalistica pure nasce da un fondo di diversità etnica che per alcuni è fondata sulla natura montuosa del suolo.

Ma localismo e campanilismo accompagnano, nella storia della Spagna, l'unitarismo. Differenze di temperamento, di lingua, di interessi tra le varie parti componenti, esistono in tutte le nazioni ma, nella Spagna, sono sentite con estrema vivacità particolaristica, per la difficoltà di comprendere i benefici non immediati dell'associazione.

Anche la diversità dell'ideologia politica sferza l'unità morale della collettività, spesso con incredibile veemenza. Gli spagnuoli lottano tra di loro, perchè alcuni propendono all'isolamento di fronte all'estero; gli altri vogliono un attivo scambio intellettuale con gli altri popoli. Nelle alterne vicende della storia ha dominato l'isolamento. La lotta tra tendenze opposte, tra conservatori e innovatori, è di tutti i popoli, ma, nella Spagna, si attua in modo esacerbato, che non ammette transazione tra le due tendenze. La sua esposizione geografica, il suo *finisterrismo* tra Europa e Africa fanno sentire alla Spagna le contrarie correnti di due continenti cui serve da legame.

Le due metà della Spagna hanno lottato tra loro nel passato e la tragedia continua. L'integrazione, la normalizzazione si potrà solo trovare nell'equanimità comprensiva e reciproca, nella comune aspirazione ispanica verso un alto destino nazionale, in una valutazione integrale della sua storia.

Ulisse Pucci

NOTIZIARIO

● L'Ambasciata d'Italia in Francia attraverso l'Istituto Italiano di Cultura a Parigi e il Circolo Artistico di Cortina d'Ampezzo hanno attuato l'istituzione della Mostra Nazionale Premio Parigi 1951, la cui realizzazione avrà luogo a Cortina d'Ampezzo dal 20 luglio al 10 settembre 1951 in prima edizione. Successivamente la Mostra stessa sarà ripetuta ogni anno dispari nella medesima sede di Cortina d'Ampezzo.

Tale Mostra Nazionale presenterà una selezionata ed obbiettiva antologia dei valori più significativi dell'Arte Italiana contemporanea; infatti alla Mostra stessa parteciperanno, esclusivamente per invito, 98 Pittori e 30 Scultori. Inoltre sarà allestita una sala dedicata esclusivamente agli artisti della Provincia di Belluno e, per dare un quadro completo dell'Arte Italiana d'oggi sarà presentato un gruppo retrospettivo di opere di Modigliani, Arturo Martini, Lorenzo Viani, Gino Rossi, Scipione, Francesco Cristofanetti.

Una sezione particolare sarà poi dedicata a disegno e incisioni di Maestri francesi.

Gli artisti invitati sono stati designati da una Commissione composta da: Massimo Campigli, Raffaele Carrieri, Felice Casorati, Virgilio Guzzi, Marino Marini, Rodolfo Pallucchini, Gino Severini, Mario Sironi e Mino Rosi, segretario.

● L'Arte Club di Roma, sotto il Patronato del Ministero degli Esteri, Relazioni Culturali, e del Ministero dell'Istruzione, Belle Arti, ha organizzato una Mostra d'Arte Italiana Contemporanea, che raccoglie artisti rappresentativi di tutte le tendenze, la quale sta facendo col più vivo successo il giro dei Paesi Scandinavi, generosamente ospitata nelle maggiori Gallerie Nazionali. La Mostra si è iniziata a Göteborg in Svezia alla Konstahalle, dove l'Associazione Artistica Svedese ha voluto disporre che i Cataloghi illustrati offerti dall'Arte Club venissero venduti a beneficio di un'istituzione Italiana, il «Villaggio del Fanciullo» di S. Marinella. La Mostra è passata quindi in Finlandia, alla Konsthallen di Helsinki, con una solenne cerimonia di inaugurazione durante la quale furono eseguite musiche italiane e fu girato un cortometraggio che sarà presentato prossimamente in Italia. La Mostra è attualmente in Norvegia, alla Kunsternes Hus di Oslo, dove l'inaugurazione ha avuto l'onore della presenza del Sovrano e del Principe Ereditario. Essa è attesa con molto interesse alla sua ultima tappa, che sarà in Danimarca, a Copenhagen. Dappertutto la Mostra, che si è valsa del prezioso appoggio della nostre Rappresentanze Diplomatiche e delle massime autorità artistiche locali, ha suscitato un vasto interessamento di pubblici, che erano poco al corrente degli ultimi sviluppi della nostra arte ed è stata salutata da calorosi consensi della critica, che vi ha visto un impegno appassionato di apporto alla cultura Italiana ed alla cultura in genere e la possibilità di rapporti concreti Italo-Scandinavi, sul piano artistico destinati a far rifiorire un'antica tradizione.

● La Casa Editrice «Lucentia» di Lucca ha pubblicato in 12 tiratura l'opera di E. Rostand *Cyrano de Bergerac* a cura di Vito Bernardini Marzolla. La stessa Casa Editrice annuncia volumi di Caretti, Binni, Catalano, Vallone, Santini, ecc.

TRE POEMETTI DI UGO FASOLO

Nel 1949 Ugo Fasolo ci aveva dato un consuntivo di tutta la sua produzione di poeta, con «Poesie», a cui premetteva un ampio discorso introduttivo Carlo Bo. Erano tre raccolte non impinguate della sua attività che risale al 1930, a prima cioè di essere scoperto da Carlo Betocchi che lo presentava sul «Frontespizio». E precisamente «I giorni terrestri» (1935), «La sorte pura» (1940), «Viene il cielo della sera» (1946). Quindi la pubblicazione vallecchiana di «Poesie» era tale da rappresentare un tempo e una attività da sottoporre a un esame, se pur non definitivo. Molto opportuno per ciò, ci era parso lo studio sulla sua poesia, dedicato da Bo. Il quale convinceva pienamente il lettore quando affermava che Fasolo è «un isolato dello spirito che non ha paura di cercare da sè la fortuna e un piano di resistenza»; che «volta a volta è sembrato ingenuo, arretrato, difficile per altro verso che quello comune e abusato dei suoi contemporanei mentre in realtà era soltanto il più possibile fedele a se stesso»; che «la sua poesia appariva eccessivamente dura, denunciava una fatica di avvio e un'incertezza di cammino»; e, infine, che da ciò si vedeva «il segno della sua autonomia». Infatti Fasolo non inseguiva la moda seppure fosse un attento lettore dei poeti più espressivi del tempo, perchè il rifugio più sicuro e più puro era sempre in fondo a se stesso. E da se stesso, al di fuori delle orme degli altri, andava cercando la voce più rispondente al suo intendere spirituale.

Rivelare un proprio mondo in forma di arte è una delle prove più difficili da raggiungere. Così è stato pure per Fasolo il quale nei «Giorni terrestri» cercò una fusione del lirico con l'umano, che però non riesce a essere nè l'uno nè l'altro, poichè sotto i suoi versi si agita un affanno non ancora maturo e d'altra parte un'insistente sommessa interferenza di altre voci. In «La sorte pura», a cinque anni di distanza, si manifesta un più chiaro e tangibile orientamento, per cui la sua sostanza poetica accenna a un discorso spirituale e umano insieme, che sarà più esteso nella prossima raccolta. Perchè ivi non ha ottenuto un accordo che armonizzi interamente il suo dialogo interno con il mondo a cui si sente di volgere l'anima. Anzi, impegnato in questo senso, non si mantiene aderente e gli viene meno il calore lirico per il prevalere di quello umano che esprime sentimenti senza dubbio nobili, ma insaltati da una morale umanitaria. Si tenga presente per tutta la poesia «Contrasto sull'uomo morto». Insomma da un complesso di deviazioni Fasolo ha saputo trarre pentimenti e rimorsi tali da risentire e ripensare in se stesso ciò che realmente viveva. E questo è senza dubbio il miglior fatto che si possa ottenere per rendere concretamente il fermento onde è animato lo spirito.

La prova della sua più certa riconquista viene ora data dai tre poemetti dell'«Accettazione della notte», edita da Vallecchi. «Viene a noi il cielo della sera», il primo, da solo denuncia il naturale riscatto del poeta da espressioni e intuizioni immature, e quindi chiude un periodo di esperimento per aprirne uno di concretazione. Non bisogna perdere d'occhio, in questa notazione, il tempo in cui il poemetto è stato scritto, che è certamente lo stesso di quello in cui l'anima e il cuore sono stati pervasi: 1945. Tempo di smarrimenti e accecamenti dell'animo umano e della mente, per fatti improvvisamente sorti e inaspettatamente complicati, con il trionfo del male sopra tutte le buone e sante intenzioni. La fissazione poetica di Fasolo è ben viva: «Nessuno ha requie, ancora andiamo vigili / con sguardi obliqui al passante che segue, / a quel che appare alla svolta, nemico / sì come il passo solo che percorre / la notte sempre paurosa».

Per cui una soltanto può essere l'invocazione: l'amore, «... L'amore che è seme d'Iddio / che è luce nello spirito; e ci sciolga / dal terrore, ci renda alle stagioni / ordinate nel sole, alla certezza / d'anni per figli e alle parole aperte dall'amicizia...»; poichè «... In tanta ira da troppo / tempo noi fummo soltanto nemici / senza ritegno di colpi sparati / in faccia all'uomo o alle spalle, e fragori / immensi, e di rovine che ancor piangono». Gli elementi già sparsi e non accordati della poesia di Fasolo, in questo poemetto si fondono in un punto di attrazione dei più ardenti. Egli ne sente il profondo impegno e non si abbandona ad intenzioni che non siano umano-spirituali e artistiche. Da ciò il suo investire l'umanità di spirito e l'espressione di arte, il suo lento svolgere dei temi. «Accettazione della notte», il secondo poemetto, è effuso più ampiamente di una lievitante spiritualità che tocca l'esistenza dell'uomo. «Ancora la sapienza sacra / tenta il richiamo ora che gli uomini / se stessi sfuggono e l'essenza / d'angeli e dalle voci eterne / mentre si affonda senza nome / dentro il frastuono della folla». Il poeta dischiude il suo tormento che nell'altro poemetto era intuibile ma non interamente espresso, e quindi toglie al lettore la distanza che prima lo separava da lui. Pertanto ci sembrano molto significativi questi versi ispirati a un ideale di fraternità con stigmate brucianti. «Non giudicate ponendo la mano / sulla spada in rigore di giustizia. / Non condanna e non difesa ha la folla / come non ha peccato e non virtù / la nebbia, l'onda dei naufragi, il bosco / e la piena che fa dovunque fango / dopo l'orrore. La folla non ha anime / ma solo corpi, non amore nè odio; / e la passione del grumo di sangue / nella violenza. Non voce ma grida / mutevoli tra osanna e linciaggio, / (Piazza Venezia e Piazzale Loreto, / e più questo che quello) e nel tempo / sempre la scelta per Barabba...». Se il primo poemetto potrebbe essere un solfeggio introduttivo questo ne è senza dubbio il concetto spiegato a fondo.

Per cui l'uno e l'altro possono stare assieme come un accordo che si svolge per mezzo di momenti collegati in un loro aprirsi e rinchiudersi di note del sentimento e di accenti dell'animo. «Notte dell'anno», l'ultimo poemetto, invece è fuori da quel calore e forse non ne ha uno proprio, poichè esso pare disgiunto da un centro e rappresentato solo da un alternarsi di lampeggianti attimi. Non più Fasolo ivi continua il motivo e nemmeno il lirismo dei due altri poemetti, ma solo la maniera larga, richiamando a sè, alla sua anima, i pensieri e le cose che ad essi si uniscono. Si ha per ciò l'impressione che non partecipi con la sua essenza spirituale e umana e che conduca un astratto immaginare. Non mancano d'altra parte frammenti di una intensità lirica come quello della pagina del IV.

Da rilevare nei tre poemetti la scioltezza dell'endecasillabo che scorre nella vivezza dell'espressione senza imporsi ad essa, completandola. E tale rimane anche in una nuova prova di novenario di varia accentazione che rompe la monotonia del suo uso comune.

A chiusura del libro nell'animo del lettore rimane un'armonia di sentimenti inespressa in un discorso nuovo che il poeta non ha voluto lasciare tanto scoperto e anzi ha temuto di scoprire troppo, per non entrare nell'impoetico, e per dirla con una frase tolta dalla sua «Lettera a Betocchi» che introduce alla lettura, in un'intensità consumata. Riteniamo però che ancora di più Fasolo debba fondere al lirico l'umano, per la ambizione propria di svolgere la poesia in messaggio.

Casimiro Fabbri

LIBRI RICEVUTI

- GIOVANNI MODUGNO: *L'educazione religiosa e morale nella scuola*, «La Scuola» Ed. Brescia.
- GIOVANNI MODUGNO: *La preparazione degli educatori*, «La Scuola» Ed. Brescia.
- GIOVANNI MODUGNO: *Problemi della scuola italiana*, «La Scuola» Ed. Brescia.
- FABRIZIO COLAMUSSI: *Il faro della latinità*, dramma lirico in 3 atti, Gastaldi.
- LO DUCA - *Mario Tozzi*: Ed. Hoepli, Milano.
- ANTONIO TULLIER - *Renato Birolli*: Ed. Hoepli, Milano.
- RINO BIGARELLA: *Colloqui con Vicenza*, Tipografia G. Rumor, Vicenza 1951.
- NINNINA SATTA-MEDICI: *Benedetto Parise*, L.I.C.E., R. Berruti & C., Torino.
- NINNINA SATTA-MEDICI: *Pee-Tong in Korea*, CRAM, Avezzano.
- ALFONSO DI VADI: *Lungo viaggio*, romanzo, Ceschina Ed.
- A. TH. SONNLEITNER: *La storia di Kofa*, Vol. secondo: *L'adolescenza di Kofa*, Ed. Vallardi Antonio.
- ARTHUR W. UPFIELD: *I passi del diavolo*, «Amena», Garzanti.
- VOLTAIRE: *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi.
- JOHANN GOTTFRIED HERDER: *Ancora una filosofia della storia*, Einaudi.
- WILLIAM ROBERTSON: *I progressi della Società Europea*, Einaudi.
- BARROWS DUNHAM: *Miti e pregiudizi del nostro tempo*, Einaudi.
- MARCELLO FRAULINI: *Falori* - Ed. Maia - Siena.
- EMILIO SCAMPINI: *Gli Uri* - Ed. Maia - Siena.
- FRANCO LUCENTINI: *I compagni sconosciuti* - Ed. Einaudi.
- LALLA ROMANO - *La metamorfosi* - Ed. Einaudi.
- PIETRO SISSA - *La banda di Döhren* - Ed. Einaudi.
- OMERO: *Iliade* - Versione poetica di Guido Vitalia - Ed. Paravia.
- ANDREW ROTHSTEIN: *Profilo dell'economia sovietica* - Ed. Einaudi.

EQUIVOCI UTILI E INUTILI

« Scontro di notte » di Clifford Odets, ha avuto in Italia miglior esito che nel paese d'origine. La cadde parecchi anni or sono fin dalla prima rappresentazione, qua ha avuto un buon numero di repliche, alle *Arti*, nell'interpretazione del *Piccolo Teatro*. Non parleremmo affatto di questo dramma, se non dovessimo segnalare l'eccellente prova di un complesso a noi caro, quest'anno poco avveduto e poco fortunato. Varie cause che qui non serve rammentare hanno insidiato l'attività del *Piccolo*, gravemente compromettendola.

Si osserva che la vitalità dell'istituzione dev'essere molta, se permette a questi giovani di superare crisi che spegnerebbero i più fondati entusiasmi. Quando attori ancora avvezzi a raccogliere ogni battuta dalle labbra di un regista come Orazio Costa, perdono il senso dei loro limiti o perdono addirittura il maestro che, utile a ciascuno, è indispensabile al complesso, e tuttavia riescono a interpretare lodevolmente opere teatrali della più varia natura e difficoltà (« Intermezzo » di Giraudoux, « I cugini stranieri » del Vasile, e questo « Scontro di notte »), ci sembra di dover indugiare sulla lode, dato che il rimprovero non farebbe altrettanto riflettere. Si ha ragione di sperare che, cessata la malasorte, gli attori del *Piccolo* sappiano volgere in salute artistica la memoria delle prove sostenute quest'anno.

L'intervento di un regista (Mario Ferrero) atto a raccogliere la difficilissima eredità di altro regista (Orazio Costa) singolare e inimitabile, è fatto confortante e probativo della funzione esercitata dall'Accademia romana.

Dunque, il Ferrero e i suoi collaboratori hanno reso un bel servigio all'Odets. La Proclemer, il Buazzelli, il Manfredi, il Panelli, il Rasoni, la Bonfigli, forse anche perchè credevano nella « bella parte » loro offerta da questo mediocre lavoro, hanno dato il meglio di sè, ottenendo buoni successi personali.

Hanno primeggiato il Buazzelli e la Proclemer, in due parti cariche di romanticheria pseudorealistica e di mal gusto, tanto che bisogna lodare la *frenatura* che ha permesso ai due eccellenti protagonisti di non rotolare negli abissi del gigionismo, pericolosamente spalancati in ogni scena dell'Odets.

Il quale, autore di « Svegliati e canta », commedia assai migliore di questa, e tuttavia impostata (come scrivemmo a suo tempo) su infingimenti che ne falsano tutta la ragione, anche in « Scontro di notte » si è valso di un equivoco che, almeno fuor di patria, sembrerebbe farlo profeta. Si è detto che l'Odets mostra un lodevole interesse... per il proletariato, scansando e spregiando in teatro l'ambiente borghese. Poichè « Scontro di notte » narra le disavventure coniugali di un onesto falegname trascinato al delitto dall'infedeltà della moglie e dal tradimento del migliore amico, non sappiamo dar peso sociale alle querele di una moglie di operaio che, per evadere, si dà, con ciò forse intendendo illuminare il grigiore della propria vita e contrastare l'oppressione degli acquisti a rate. Saremo socialmente insensibili, ma propendiamo a credere che non si diventi poeti del popolo soltanto perchè gli si prestano i vizi, la tecnica dell'*evasione* e la mentalità artisticamente scontatissima della borghesia. Quando poi non si vede nemmeno lo sforzo di inventare un linguaggio adeguato (nell'Odets, galleggiano alcune imprecazioni popolaresche già tradotte dai doppiatori cinematografici), affermiamo che il solo teatro proletario ascoltato e ammirato quest'anno a Roma, è quello del Ruzante.

•

Per simili cause, disconosciamo al « Trittico » di R. Zerboni i meriti scopertivi dagli esegeti di sinistra. Dei tre atti unici rappresentati all'*Ateneo* (« Antonio », « Processo », « Caccia al leone »), non sapremmo dire quale abbia giustificato l'interesse della direzione e del regista Chiavarelli. « Caccia al leone » è una farsaccia senza spirito nè sorpresa (indovini tutto da principio), che ha avuto la sfortuna di venir dopo un radiodramma sudamericano ricco di psicologie popolaresche e di fermenti paesani, che avvivano un identico tenuissimo spunto (la fuga di una tigre; nello Zerboni, di un leone) trattato con affettuoso umorismo.

« Processo » è un inconcludente e ingiustificato atto di accusa di un figlio alla madre, che inopinatamente, da polemica educativa si muta in requisitoria politica, quando l'Autore, senza interessare nè commuovere, ci fa sapere che quella madre, severissima e forse ingiusta nell'allevare il figlio, ha anche preteso che il padre facesse una carriera politica sotto il fascismo e, per debito di coerenza, andasse a morire in guerra. Accettiamo pure quella madre, quel figlio e quel padre; si tratterà tuttavia di una famiglia mentalmente sgangherata e socialmente poco rappresentativa; per non dire di quell'isterismo fascistico femminile, che, fossimo di sinistra, ci parrebbe interpretazione tendenziosa della faciloneria in agguato.

« Antonio » (l'atto che più ci ricorda l'equivoco dell'Odets) ci è stato illustrato come un modernissimo lavoro teatrale che poeticamente indaga animi semplici ed echeggia la lotta partigiana. Invero, Antonio è morto, e potrebbe esser morto come partigiano; la Madre e la Fidanzata, montanare, affette da pietosa follia non lo credono morto, ed anzi lo *vedono* vivo accanto a loro, e gli parlano interminabilmente, senza aver niente da dire che comporti uno svolgimento o un'attesa. D'accordo: si fa teatro anche con la semplice indagine psicologica, ma le due montanare dovrebbero discorrere con credibile e montanina semplicità, e non con il contorto e ricercato frasario delle più complicate ricerche borghesi. Sarà superfluo domandarsi a quali inestimabili tesori di poesia attingerà il drammaturgo che non voglia effettivamente raccontare niente, appigliandosi alla sola virtù lirica della parola e dell'immagine. Ebbene, lo Zerboni ha detto in tutta la serata due cose eccellenti, che anche noi riconosciamo volentieri come una testimonianza e una promessa. La madre che *vedendo* il figlio allontanarsi sul sentiero, si domanda perchè l'uccellino non sia fuggito al passaggio di lui, invera l'allucinazione anche in senso drammatico; e nel finale, disponendosi per l'ennesima volta a conversare con il figlio che non c'è, dice con semplicità e naturalezza: « E ora raccontaci come sei morto »: una battuta che giustifica e riempie retroattivamente tutto un atto. Ma gli atti, purtroppo, erano tre, e gli altri due seguivano ad « Antonio ».

•

Al *Teatro Pirandello*, invece, dopo la inutile ricerca tra italiani e stranieri che coonestassero gli intendimenti progressivi dell'istituzione, un manipolo di buoni attori si è imbattuto quasi per caso nel Pirandello credibilmente rivoluzionario di « Vestire gli ignudi ».

Non recensiremo dopo ventotto anni dalla prima la commedia pirandelliana, ma riconosciamo che le accuse di Ersilia Drei sono vive oggi come allora, e ci sembra di poter dire che suonano anche più aspre, perchè, se allora Pirandello si richiamava alla pietà e alla comprensione del pubblico, oggi i suoi interpreti possono sottolineare la necessità di una rivolta morale, che forse mira a spogliare tutti piuttosto che a rivestire qualcuno, ma che ha ugualmente senso collettivo e mitico nei confronti di un'epoca travagliatissima. Va da sè che Pirandello sarebbe pronto a dimostrare che una diversa società comporterebbe una diversa ma equivalente ipocrisia, e susciterebbe uguale bisogno di franchezza in chi vuol indagare non un momento storico ma tutta la natura umana; tuttavia si riconosce che quanto di astratto e di voluto fu imputato a questa commedia, ha una forza allusiva perenne, ma vaga e opinabile, da servire abbastanza bene agli scopi, oggi, di un teatrino *Pirandello*, come ieri, mettiamo, a quelli di un Dopolavoro, e domani a istituzioni similari.

Per merito di Goliarda Sapienza (Ersilia) — un'attrice della quale si dovrà molto parlare — e di Adolfo Geri, il secondo atto è stato ottimamente rivelato nello sviluppo frenetico e sanguigno, nella spietata e compassionante denunzia di istinti e repulsioni: un finale di atto a cui deve aver pensato chi osò per primo paragonare Pirandello ai Greci; che risolve il fatto umano e condanna il terzo atto a una quasi ingrata asciuttezza dialettica; e travolge nel ridicolo interpreti che, di là dalla lettera scaltramente europea, non scoprano l'insularità affocata del grande siciliano.

Vladimiro Cajoli

Carlo Cròccolo, Nino Taranto e Galeazzo Benti in una scena di "Libera uscita" di Duilio Coletti

LA RADIO

CONFESSIONI DI SCRITTORI

Il numero XI de « I quaderni della Radio » presenta alcune delle migliori conversazioni tenute al microfono per la rubrica « Confessioni di scrittori - Interviste con se stessi », dai più noti scrittori italiani: poeti, narratori, critici, saggisti. La corrispondente attività della R.A.I., cominciata nel marzo del '50, fu conclusa nell'ottobre successivo, e la collaborazione ottenuta è stata davvero imponente, tanto che la R.A.I. « deve limitarsi a pubblicare una scelta delle interviste trasmesse ».

Nella prefazione, Leone Piccioni scrive: « Uno dei difetti della nostra civiltà letteraria, ed uno dei motivi che contribuiscono a renderla isolata, non circolante, è certo quello della eccessiva reticenza degli scrittori e dei critici; reticenza a svelarsi, a confessarsi, a render noti i loro propositi ed il loro metodo di lavoro ». Si può accettare questo giudizio, a condizione che non suoni come il rammarico che la nostra civiltà letteraria, a differenza — per esempio — di quella americana, non sappia intronare le orecchie per mezzo di trombe e tamburi, scandali e pettegolezzi, che potrebbe essere anche un modo di renderla « circolante ».

« L'eccessiva reticenza degli scrittori e dei critici » di cui parla il Piccioni è, secondo noi, l'irritante, disperante difetto di un tempo che opta per la quiete e tenacemente la difende. L'ermetismo letterario non ci è parso mai così pericoloso, come l'ermetismo morale; ed anche dinanzi a questo « quaderno » della R.A.I., pur così accortamente composto e presentato, ci accorgiamo di avere molte ragioni da accampare contro i « reticenti ».

Tra i diciannove autori scelti e pubblicati dalla R.A.I., il lettore che abbia inteso le cause della nostra inquietudine riconoscerà da sè i pochi dei quali vorremmo dare un giudizio negativo, almeno per quanto concerne la loro validità radiofonica. Degli altri, quelli che ci piacciono, sia consentito dire il nome e i meriti, secondo che ci sembrano più appariscenti. Anche il Piccioni fa qualcosa di simile, ma la sua scelta non corrisponde alla nostra, per così intime e sottili ragioni, che ci è causa di profondo stupore trovare « primo della lista », per il Piccioni come per noi, Eugenio Montale.

Il Montale quello — per intenderci — del « Corriere della sera », è lo scrittore nel quale si riconosce meglio la giustezza del detto, che, fuor d'oppressione, la letteratura italiana del ventennio si sarebbe ben altrimenti espressa. Tutta la prima parte dell'intervista con se stesso chiarisce questo punto, ma sarebbe vana esibizione di sè, se non fosse accompagnata dall'opera quotidiana del Montale milanese (anzi, europeo ed extraeuropeo: si vedano certe belle relazioni di viaggi): l'odierna attività chiosa e integra perfettamente l'antica attività del poeta, al quale, se fu impropriamente data la qualifica di ermetico, capisci che potè dipendere dal fatto che l'umano che si difende talvolta somiglia al disumano vanescente. Tutti avevano capito, ma non dispiace punto che il Montale pensi a svelarsi completamente da sè e a collocarsi in virtù dell'opera e non di lambiccate ricerche critiche, nel quadro che gli spetta.

Con il Montale, anche il Falqui lamenta che in Italia abbia quasi cessato di esistere la critica letteraria (non ci si chieda anche questa volta l'illustrazione del concetto; impegno-libertà-dignità-paura-bisogno; dice meglio di noi il Falqui nella sua conversazione); e vibra nella sua pagina tal risentita volontà di opporsi ai tempi, che basta a rassicurarci sulla perenne giovinezza di questo critico battagliero.

Ugo Betti difende il suo teatro enunciando così sani principi, che anche noi accetteremmo tutta la sua opera se ci paresse (e) sempre attuata la ragione teorica.

Emilio Cecchi non soltanto spiega minutamente i motivi per cui s'impegna ogni settimana a illustrare le bollette di viaggio, il peso e la qualità di molta merce letteraria contemporanea, ma fa nomi, molti nomi, e ci consente di gradire o schifare, consentire o polemizzare con lui; un colloquio intimo nel quale egli, espertissimo, finirà con l'aver spesso ragione; ma intanto conta che si discuta.

Luigi Bartolini abilissimo prestidigitatore prodiga colori eccitanti e forse non colombe pacifiche, ma un Carducci, un D'Annunzio e infine un Jacob, che non sai come faccia a metterli insieme; ma s'impegna e ti piace.

Alberto Moravia, affermando: « non credo che la giovinezza abbia importanza fuorchè in sede fisiologica », principia con il demolire se stesso, ma poi mette a fuoco la propria personalità di artista, e sintetizza con modestia il giudizio fondamentalmente positivo che gli spetta; soprattutto, manifestando la coscienza di un impegno che si svolge e depura, promette opere degne della maturità.

La tirannia dello spazio ci costringe a far torto ad altri: chiudiamo, non senza aver prima segnalato la vivezza delle pagine del Papini e del Pea, evidentemente improvvisate. Le più radiogeniche son quelle del Pea, entro la sincerità delle quali, oltre la testimonianza di un onesto e fertile intelletto, troviamo le sole autentiche confessioni di tutto il libro.

V. Iucanda

COMUNICATO

Dichiaro che si debbono considerare come non scritte le frasi che si riferiscono alla scrittrice Sibilla Aleramo nel mio articolo dal titolo « Uno scandalo letterario: la Volpini » pubblicato nel n. 1-2 del gennaio 1951 di « La Nuova Civiltà » periodico di Catania diretto da Maurizio Pulcirenti.

Si trattò di una mancata correzione delle bozze di stampa, il che generò l'equivoco di cui si è lamentata la signora Aleramo; alla quale pertanto esprimo il rammarico per l'accaduto.

La Rivista suddetta, ritardando le sue pubblicazioni dal gennaio 1951, rende necessaria la presente dichiarazione in codesto Periodico.

Roma 20-5-1951.

LUIGI BARTOLINI

ISTANTANEE RADIOFONICHE

1 « VIRTUOSI »

Nell'*Osservatore delle lettere e delle arti* (III programma), per la sezione musicale, Mario Labroca, Vice-Direttore dei programmi, ha parlato degli « Interpreti virtuosi ». Contro di essi, l'illustre Maestro ha espresso concetti giusti e vivaci, che si potrebbero sottoscrivere senza preoccupazione, se rappresentassero il punto di vista di un privato. Ma poichè si tratta di un personaggio ufficiale che evidentemente informerà alle proprie idee l'impostazione dei programmi, sembra lecito prospettarsi qualche riserva.

Si nota intanto, non senza stupore ma con risoluto consenso, che forse per la prima volta ai microfoni della R.A.I. son state dette parole che manifestano una recisa « presa di posizione critica »; la novità consiste nel fatto che la radiofonia italiana, in tanti lustri di vita eclettica, anodina e conciliante (che era pur sempre un modo di rispettare certe esigenze), mettendosi sulla strada iniziata dal maestro Labroca, affronterebbe oggi responsabilità superiori, e tanto più lodevoli quanto più pericolose. Dunque, il fatto ci consola, anche se nella fattispecie ci sembra di dover dichiarare una punta di dissenso.

L'interpretazione ispirata, giustamente preferita e promossa dal Labroca, è un « dono » e l'effetto di uno stato di grazia; il *virtuosismo* è, invece, il risultato artigiano di uno studio onesto: pochissimi saranno in ogni tempo gli esecutori del primo tipo, molti potrebbero essere quelli del secondo, ai quali è commesso il cómpito di mantenere una tradizione tecnica. Inoltre son proprio i *virtuosi* a fissare il livello limite oltre il quale vanno gli autentici ispirati; e, in certa misura, dobbiamo loro il superamento della faciloneria in cui cadrebbero anche certi « poeti », se non temessero la concorrenza degli artigiani. Se il ragionamento basta a chiarire che hanno ragione di vita gli uni e gli altri, se ne inferisce che la Radio non dovrebbe programmaticamente respingere i *virtuosi*. E' stato detto — e noi ci crediamo — che spesso il trascendentalismo sconfina di forza propria in una specie di liricità; quindi, non è chiaro nemmeno il principio di gusto e d'esperienza che assicuri una scelta inoppugnabile. D'altronde, chi ha mai detto che si possono coltivare i « poeti »? Si accolgono con esultanza e si onorano dedicando loro i migliori momenti dell'ascolto; ai margini, i *virtuosi*, serrandoli da presso, manterranno sveglia l'ispirazione e daranno il necessario spicco alla poesia, mediante il confronto.

LETTURE LIRICHE

Quando i nostri attori leggono liriche alla radio, dentano, piagnucolano, tediano anche più che non accada, per opposte ragioni, con i lettori dei testi pubblicitari. Rammentiamo un inglese (ma purtroppo non il nome di lui) che lesse a un nostro microfono qualche passo di Shelley: qual superiore dignità e quanto più intensa la resa! Avresti detto che il passaggio dalla prosa alla poesia, dalla grammatica all'immagine gli fossero connaturali come all'anfibio l'uso dell'acqua e dell'aria.

X*

"GENOVEFFA" DI SCHUMANN

Il movimento romantico in Germania, come del resto in Italia non determinò semplicemente un rinnovamento della cultura e dell'arte, ma si rivelò ben presto come un efficace strumento di rivoluzione a servizio del risorgente nazionalismo tedesco. Era naturale perciò che, nel campo della musica, una simile tendenza desse ben altro rilievo ai tentativi di Mozart e di Beethoven, rivolti alla creazione di un dramma musicale essenzialmente tedesco. « Sarebbe tempo ormai — scriveva sul « Zeitschrift », nel 1842, Roberto Schumann rivolgendosi ai compositori del suo paese — che essi dessero una smentita all'accusa che viene loro rivolta da un'eternità di essere troppo pigri lasciando campo libero a italiani e francesi ».

Si può così comprendere anche come la più grande aspirazione dello stesso Schumann, il musicista romantico per eccellenza, sia stata quella di poter dar vita ad un'opera tedesca. Fu anzi un sogno talmente caro all'animo dell'artista, che per la realizzazione di esso egli confessa di aver incessantemente invocato l'aiuto del cielo nelle sue « preghiere della sera e del mattino ».

Tuttavia, quando si trattò di dar forma concreta a questa sua aspirazione, Schumann esitò a lungo e soltanto dopo aver letto e meditato su numerose opere di teatro come: « Faust », « Eloisa e Abelardo », « Maria Stuart », « Sakountala », etc, rivolse le sue preferenze alla leggenda di Santa Genoveffa, che già aveva ispirato le tragedie di Lodovico Tieck e Federico Hebbel.

L'ammirazione, del tutto romantica, per le grandi virtù del Medio Evo, aveva certamente influito sulla scelta, ma questa era stata dettata soprattutto da quella visione profondamente ideale e misticamente pura dell'amore che il musicista aveva assunto a materia del suo comporre e che è tutta contenuta nella sua produzione più valida. Seguendo, tuttavia, il semplice impulso della propria natura, Schumann non seppe tener conto ugualmente delle esigenze del teatro; di quelle esigenze, in modo particolare, che allora si andavano affermando nell'opera musicale per merito di Weber e Wagner. Il testo poetico della « Genoveffa », perciò, preparato dal Reinick dopo che lo Hebbel aveva rifiutato la sua collaborazione, e completamente rimaneggiato dallo stesso Schumann, manca di sviluppo logico ed è assolutamente privo di ogni senso drammatico.

Nessuna meraviglia, quindi, se l'opera, rappresentata per la prima volta a Leipzig il 25 giugno 1850, riportò semplicemente un successo di stima lasciando il pubblico completamente indifferente e freddo. La critica fu quasi unanime nel riconoscere che l'azione è priva di vitalità e di una lentezza esasperante.

Le successive edizioni dell'opera, piuttosto rare per la verità e distribuite in uno spazio di tempo abbastanza lungo, non hanno consentito alla critica di modificare il giudizio negativo su questa unica fatica teatrale di Schumann, che ancora una volta, nella recente edizione del Maggio Musicale Fiorentino, si presenta oggi quasi per una sentenza di appello.

Possiamo noi ora, a distanza di un secolo, limitarci a constatare, una volta di più, l'ancora evidente dispersione drammatica di questo lavoro, o non conviene piuttosto cercare in esso una verità più nascosta che possa darci una conferma sull'arte del musicista?

Ripetere infatti che Schumann, temperamento romantico e lirico, non ebbe talento drammatico perchè incapace di obbedire agli schemi obbligati del teatro, significa ricorrere ad una formula troppo generica ed approssimativa.

Certamente, se noi la consideriamo dal punto di vista delle più valide affermazioni di Weber e di Wagner, per i quali la musica ha un valore rigidamente strumentale rispetto alle esigenze dell'azione e del dramma, l'opera di Schumann non può che soccombere. Ma questa caduta assume un rilievo, diciamo così, semplicemente storico e non deriva da un'assoluta incapacità drammatica del musicista. Bisogna dire, anzi, che un tessuto drammatico, vivo e ricco di movimento, è sempre presente in tutte le creazioni di Schumann e, in un certo senso, anche nella « Genoveffa », per cui giustamente il musicista poteva dire che « da un punto all'altro dell'opera, non c'è una battuta che non sia drammatica ». Ciò che tuttavia manca a questo tessuto drammatico è uno stato fondamentale, una visione organica della realtà che faccia da sfondo, per cui esso appare frantumato; troppo frammentario e non oggettivato nella luce di una vicenda sostanziale della vita.

C'è dunque un presupposto organico negativo nella personalità di Schumann; un presupposto che rompe la continuità del suo sentire e gli impedisce una visione sintetica e riassuntiva della vita. Più che di un contenuto omogeneo, nella produzione del musicista, si deve parlare quindi di parziali e difformi nuclei di ispirazione generati da particolari stati d'animo.

La « Genoveffa » non è altro che la dimostrazione più evidente della singolare vicenda umana di Roberto Schumann. Perciò, se delude nell'insieme, l'opera possiede nei dettagli, valori musicali ricchi d'incanto e di suggestione.

Dante Ullo

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

IL "LAICISMO„ CATTOLICO

Quando taluni dei nostri contraddittori, coi quali abbiamo intavolato dialoghi più o meno polemici, ci rimproverano di essere « confessionali » nelle nostre opinioni sui problemi della scuola, confondendo non so se ad arte o per convinzione il problema della libertà con quello della confessionalità, essi certo ritengono di essere i soli rappresentanti del così detto « laicismo » scolastico e gli unici difensori della scuola pubblica o statale. Non è affatto vero: vi sono infatti anche correnti cattoliche, tutt'altro che trascurabili, le quali accettano e difendono la tesi laicista di una scuola che sia esclusivamente dello Stato, pur non dichiarandosi neutra ed estranea ad ogni ideologia religiosa e politica.

Un articolo che ho qui sotto mano, apparso su « Témoignage Chrétien », il combattivo settimanale francese, del 5 maggio 1950, dice testualmente: « non sono necessarie le scuole cattoliche... e molti cattolici sono più che soddisfatti delle nostre scuole pubbliche (statali)... Non c'è una maniera cattolica di insegnare il calcolo, l'ortografia, la grammatica, la geografia. E allora perchè creare inutili doppioni delle scuole statali che in fondo soddisfano le famiglie? Perchè i cattolici dovrebbero ingaggiarsi sopra una battaglia capace di riprovocare un'ondata di anticlericalismo... D'altronde l'ambiente selezionato della scuola confessionale non è un pericolo piuttosto che un vantaggio? E' solo una protezione esterna, destinata ben presto a sparire... ». E l'articolista prosegue: « Se tutti i fanciulli cattolici andassero alla scuola di Stato essi sarebbero la maggioranza. *E nessun regolamento impedisce ai cattolici di divenire insegnanti nelle pubbliche scuole...* D'altro canto isolare il popolo cristiano nelle scuole e nei partiti è forse realizzare la vita cristiana? ». Il principio affermato qui sembrerebbe dunque questo: accettare la scuola pubblica, la scuola di Stato e *conquistarla* vivendoci dentro, anzichè creare una scuola confessionale in concorrenza con quella statale.

Si noti che il laicismo apparente di questi cattolici consiste proprio nel non accettare la dottrina laicista della neutralità, ma fomentando all'interno della scuola pubblica un vivo fermento religioso che la conquisti. Una posizione analoga, in fondo, ci sembra quella che troviamo impostata nell'articolo di Romeo Crippa su « Scuola e Vita » rivista delle scuole medie (8 febbraio 1951 - N. 89). Dice dunque il Crippa: « L'obiezione del laicista al cattolico è chiara: questi difende la scuola libera perchè vuol la scuola tutta, o quasi, cattolica (e sa che in Italia può averla), si serve di quella per instaurare un mondo spirituale che si presenta limitativo della libertà e che è in contrasto con lo spirito del mondo moderno. La opposizione tra cristianesimo e mondo moderno sottende, come è ben chiaro, la contrapposizione e spiega la contraddizione di cui si è detto. Il laicista non vuol perdere i vantaggi conseguiti dalla Rivoluzione francese in poi; il cattolico intende valersi della situazione storicamente creatasi nello sviluppo e nell'attuazione delle dottrine politiche di questa e dell'800 per attuare, conformemente ai suoi principii, una diffusione più rapida della verità cristiana. Si intuisce tosto come le posizioni tendano senza molta fatica ad esasperarsi, anche per il confluire di non pochi, nè di scarso peso, fattori pratici, generando così una situazione che agli effetti della vita degli spiriti è tutt'altro che positiva. *Chi scrive ritiene che il cattolico, senza venir meno alla posizione di principio, possa aderire alla tesi del mantenimento della scuola di Stato, e non solo a lato della scuola libera ma come la scuola cardine dell'educazione nazionale.* Diverse ragioni giustificano a nostro avviso questa posizione, e proprio per esse ci sembra pure che si provi l'opportunità e la fecondità di tale mantenimento ».

Come l'articolista di *Témoignage* il Crippa non ritiene opportuno approfondire la contrapposizione tra le due scuole, la laica (chiamiamola così) e la confessionale: preferisce la « Scuola di Stato » come cardine dell'educazione nazionale, onde attuarvi « una diffusione più rapida della verità cristiana ».

Prendendo lo spunto dell'articolo del Crippa, P. Gemelli su « Vita e Pensiero » (aprile 1951 - anno 24°), da vecchio combattente qual'è della lotta per la libertà e la parità di diritti della scuola cattolica risponde con chiare note alle asserzioni del Crippa e a certe sue affermazioni sulla « capacità educativa » del laico in confronto dell'insegnante religioso. Ma a prescindere da tale questione, che per il momento esula dal nostro interesse, e limitandoci al problema del rapporto scuola laica - scuola confessionale, giustamente chiede il Gemelli, pressapoco, al citato articolista: come si può « difendere » il giovane da un insegnante che professi dottrine, principii, idee diverse da quelle dell'ambiente morale in cui vive? Tra insegnante e alunno non corre rapporto di parità essendo praticamente il secondo alla mercè del primo. E allora hanno o non hanno i genitori il diritto di sapere a chi affidano i loro figli, hanno o non hanno il diritto di conoscere che cosa verrà loro insegnato e come? Diritto, si noti che è dei genitori cattolici come di tutti gli altri: e quindi la libertà della scuola non è un privilegio che i cattolici chiedono per sè ma un diritto che essi rivendicano per tutti: tanto è vero che vi sono in Italia scuole elementari e medie per valdesi e per israeliti; e nulla vieterebbe che ne sorgessero per comunisti o socialisti.

E' il diritto e il dovere di difesa del giovane che i cattolici asseriscono: l'uomo potrà fare quel che vuole; ma il giovane deve essere sottratto più che sia possibile a cimenti spirituali e ideologici cui le sue forze sono impari. E quindi il genitore cattolico ha diritto di mandare suo figlio alla scuola cattolica come ha diritto di mandarlo alla scuola di Stato o a quella privata se ciò gli aggrada: ma non gli si può togliere questa facoltà di determinazione e di scelta senza violare la sua stessa libertà. Non per nulla lo stesso art. 26 della dichiarazione universale dei diritti dell'uomo fissa la libertà di educazione, di organizzazione e di scelta della scuola come una delle fondamentali libertà del cittadino.

Che invece la scuola italiana debba essere statale, ossia laica nel senso che abbiamo detto sopra, il Crippa lo dice a chiare note: « Volere ed insistere oggi per la scuola libera significa agire non prudentemente... Per questa profonda richiesta politica, per il bisogno di raggiungere una pacata consapevolezza della nostra unità e responsabilità di popolo, *più positivo si rivela, a mio avviso, il mantenimento della scuola di Stato attuale* ».

Ora l'affermazione che la scuola di Stato corrisponde all'esigenza stessa del cattolicesimo assai più e assai meglio di una scuola cattolico-confessionale, ed è innegabilmente migliore di un attrito laico-confessionale, conferma un particolare atteggiamento che io chiamerei appunto, con una contaminazione solo in apparenza contraddittoria, « laicismo cattolico »: volevo anche dire che è assai poco persuasiva; anzi, in fondo, è l'accettazione del tradizionale principio per cui lo statalismo-laicismo è comoda maschera apparentemente *neutralista* di retrostanti ben determinati e colorati interessi. Il così detto neutralismo scolastico italiano, dice giustamente Luigi Sturzo, « nel suo secolo di esistenza, ha preso le tinte del liberalismo della destra storica, del positivismo materialista della sinistra, e poi del trasformismo passeggiante da destra a sinistra, e poi dell'idealismo gentiliano e fascista, e finalmente dell'arcobaleno post-fascista: De Ruggero, Arangio Ruiz, Molè, Gonella ».

Ora questi laicisti cattolici sembrano dire: « Non è meglio conquistare la scuola di Stato e « colorare » quella che accettare il principio della libertà della scuola, onde assicurare alla scuola cattolica la sua libertà di vita?

Confesso di non concordare affatto con questo laicismo: potrebbe concordarvi solo chi ammettesse che la libertà scolastica difesa dai cattolici è una maschera del confessionalismo, così come il laicismo era una lustra per nascondere il vero colore sottostante; io ritengo che il principio fondamentale della libertà sia valido per tutti: che esso consenta ai cattolici e a chiunque si proponga fini educativi di avere le loro scuole, consenta allo Stato di avere le sue scuole, ma lo costringa pure a migliorarle costantemente in un regime di libero confronto; aiuta, soprattutto la scuola stessa ad avere un suo chiaro e preciso contenuto educativo senza camuffamenti e senza ipocrisie; evita che lo Stato, e cioè il Governo, e cioè la parte al potere si servano della scuola come loro strumento di propaganda (cosa tanto cara a tutte le dittature palesi e camuffate). Il principio della *libertà della scuola* impedisce che la scuola statale si consideri la depositaria suprema di tutti i diritti educativi sol perchè vi sono quattro bolli col sigillo pubblico sui suoi diplomi; col quale sistema non si formerà mai una coscienza educativa nazionale nè si affermerà una *responsabilità educativa*. La scuola neutra (che poi non è neutra per nulla) e la scuola laico-statale sono formule comode ma non portano nè progresso didattico nè progresso educativo, come è evidente in tutti i paesi che su queste formule hanno organizzato la loro scuola.

Perciò io sono molto diffidente di fronte alle posizioni di questi laicisti cattolici, per due versi pericolose, e sono convinto che queste loro affermazioni valgono una volta di più a mostrare che l'unica formula valida, in sede scolastica educativa, è quella della libertà.

Giovanni Gozzer

ATTIVITÀ DELLA « DANTE »

● La « Dante » di Colonia ha inaugurato due corsi di lingua italiana, completamente gratuiti per i figli degli italiani residenti a Colonia. Nella stessa città è stato pure inaugurato un ciclo di conferenze sulle più belle città italiane, con una conferenza del prof. Ettore De Neymon Sarzetti sulla città di Siena.

● Oltre quaranta soci del Comitato di Ravenna hanno compiuto una gita a Parigi, dove sono stati benevolmente accolti da quella Municipalità e dai membri della « Dante » parigina. Per l'occasione, il prof. Alieto Benini, presidente del Comitato di Ravenna, ha tenuto una conferenza su « I mosaici degli antichi monumenti a Ravenna ». Alla « Dante » parigina è stata offerta dai consoci italiani una stele d'argento con l'effige di Dante.

● A Tampere, in Finlandia, sono state tenute interessanti conferenze sulla Sicilia dalla prof.ssa Elsa Tervo e dal prof. Maisteri Yrvo Kaijarvi.

● Vive successo ha riscosso a Wellington la rappresentazione della commedia « La Giara » di Luigi Pirandello.

● Una conferenza sulla scultura italiana del Medio-Evo e della Rinascenza, è stata tenuta a Lione dal prof. René Jullian durante una visita compiuta dai soci del Comitato locale al Museo St. Pierre.

● Ad Amsterdam il prof. Renzo U. Montini ha tenuto una applaudita conferenza, con proiezioni, su « Michelangelo scultore ». Nella stessa città, il prof. Vincenzo Golzio ha parlato sull'arte di Caravaggio.

● Il prof. Arnaldo Bascone ha inaugurato a Zurigo un corso sulla pittura veneta dai primitivi a Tintoretto.

● Al teatro « Rossini » di Venezia ha avuto luogo, recentemente, una dizione virgiliana, tenuta dall'attore Marcello Giorda, che ha declamato in latino ad un folto pubblico di personalità della cultura e dell'arte, numerosi brani dell'*Eneide*.

● Trilussa è stato commemorato all'Aquila dal prof. Vittorio Buti, che ha parlato, con acuta analisi, sulla poesia del poeta romano. Durante un'altra manifestazione l'avv. Serafino Brigiotti ha tenuto una conferenza sulla genesi e il significato della poesia abruzzese.

● Alla « Dante » di Firenze è stata inaugurata una mostra di dipinti a tempera illustranti la Divina Commedia, e altri disegni per il libro di Giacobbe del pittore Giovanni Kuleff.

● Il prof. Pietro Vittorio Bruno ha tenuto a Reggio Calabria una applaudita conferenza su « Visione psicanalitica della vita ».

● Conferenze su Virgilio e Garcia Lorca sono state tenute a Sassari rispettivamente dai proff. Maddaleni e Josquim Arce.

● Oltre 230 soci del Comitato di Campobasso hanno compiuto il 1° maggio una gita culturale e ricreativa nella storica località di Altilia Sepino. Sotto la guida del sindaco e del parroco di Sepino i dantisti hanno visitati i resti dell'antica Altilia e gli scavi ivi effettuati dalla Sovraintendenza alle Antichità di Chieti.

● Il musicologo Fausto Torrefranca ha inaugurato a Cagliari le manifestazioni organizzate dal Comitato locale per la celebrazione della « VI Giornata della Dante », con una conferenza su Giuseppe Verdi.

JAMES JACKSON JARVES

(Continuazione della 1ª pag.).

zato con un nome italiano, Pepero e la commemorazione di lui « the artist boy » si legge con commozione. Quando Jarves morì nel 1888 aveva anche perso la seconda moglie. Volle esser seppellito nel Cimitero protestante di Roma dove tuttora riposa. In Italia vivon ancora dei suoi discendenti il duca Del Monte Marigliano, Donna Maria Marigliano e la Marchesa Isabella Caracciolo. Altri vissero in America fino al 1947.

Questo fu il destino di Jarves. Ebbi occasione di studiarlo lavorando sui viaggiatori americani in Italia. Fra essi occupa un posto a parte. La sua comprensione del popolo italiano fu certamente superiore a quella di molti grandi scrittori americani del tempo. Ricorderemo sempre che in un tempo in cui tutti rimproveravano gl'Italiani per la loro fannullonaggine, Jarves scrisse: « Coloro che si immaginano il *dolce far niente* come la regola del vivere in Italia si sbagliano molto, eccezion fatta di pochi dei suoi abitanti favoriti di beni e di clima; e anche di questi ce ne son pochi, meno che in altri paesi, per causa dei mezzi generalmente ristretti. La grande maggioranza degli Italiani son costretti a un incessante duro lavoro, e lo compiono volentieri, specialmente le donne. Oramai si incomincia a capire che non c'è un lavoratore ed artigiano più docile, laborioso, contento, sobrio, risparmiatore e abile dell'emigrante italiano appena gli si dia una giusta opportunità. Questo fatto dovrebbe far svanir quella vecchia illusione che l'Italiano non possa esser altro all'estero che un suonator d'organetto, un barbiere, un cantante o un conte spiantato ».

Personalmente ho poi un'altra ragione d'aver simpatico il Jarves. Confronto il silenzio che l'ha circondato con la fama superiore al loro merito di altri americani italianizzati. Quando il Jarves morì, Charles Eliot Norton scrisse di lui « quel povero diavolo di Jarves è finito ». Il Norton è il prototipo della mediocrità accademica, affettata, tronfia e rispettata da tutti i lustrascarpe che si son occupati dei rapporti fra Italia e Stati Uniti.

In un quadretto di Recanati, il Jarves è forse uno dei primi Americani che abbia fatto menzione di Leopardi. Ciò che egli ne scrisse non è peregrino, anzi è pieno di luoghi comuni; tuttavia è notevole veder escire dalla sua penna un paragone del Leopardi con Lucrezio, che allora era nuovo e doveva poi tornare fuori nelle più recenti discussioni sulla filosofia del poeta italiano.

Certo, la vita del Jarves non incoraggia a fare il pioniere. Val meglio per riescir in vita e dopo vita stare ai valori riconosciuti, alle fame fatte, ai pensieri accettati e non provare a battere nuove strade. Ma è vero che al Jarves molte qualità facevan difetto per fare l'avventuriero intellettuale e mercantile come tentò fino alla fine della sua vita. L'ultima sua avventura fu quella dell'arte giapponese, che egli scoprì con l'aiuto di uno studioso italiano, Antelmo Severini (1828-1909) che insegnava all'Istituto di Studi superiori in Firenze. Arrivò anche qui prima degli altri, prima di Lafcadio Hearn. Ma non aveva l'ingegno dell'Hearn.

Giuseppe Prezzolini

FRANCIS STEEGMULLER: *The two lives of James Jackson Jarves*, New Haven, Yale Univ. Press, 1951; pp. 332 con ill.

DUE LIBRI DI POESIA

(continuazione della 2 pag.)

lagare d'amore » che si manifesta in cadenze di struggente malinconia, o s'apre talora in esclamativi d'ingenua freschezza: *Voglio provare a fiorire!*

Ma si profila, amaramente nostalgico, anche il tema della morte; quando « l'ombra s'addensa nei lunghi capelli » e il cuore « si fa riposo di rondini », allora

scenda la Morte. E' dolce più della [luna!
E mi porti chiara sulle braccia
come fossi una parola finita
che qualcuno, lontano, ha detto in [sogno.

La stessa tenue tessitura di questa poesia e, a volte, l'insufficienza del controllo critico accentuano però il pericolo, cui non sempre sfugge la Papetti, di adagiarsi in ricercatezze leziose oppure di scivolare in figurazioni di « maniera » (*un angelo s'inginocchia nel mio cuore*). E spesso le manca ancora quel senso del ritmo e dell'orchestrazione capace di raccogliere le immagini in serrate armonie.

In avvenire, senza snaturare la sua felice inventiva, la Papetti potrà conquistare voce più ferma, e più sofferta interiorizzazione del suo mondo poetico. Ma già ora questa lirica s'impone e si fa amare per la sua penetrante emozione, per il suo slancio sincero di raccolta e vibrante spiritualità.

Mario Petrucciani

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma